د. عزت قرنى

فعل الإبداع الفنى عند نجيب محفوظ

الإطار والتهيئة والعمليات

فعل الإبداع الفنى

عند نجيب محفوظ

الإطار والتهيئة والعمليات

د. عزت قرنى



الإخراج الفنى والغلاف

أميمة على أحمد

مقدمة

الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحياة فى أعلى صورها، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل، تعدد أشكال الحياة فى مرايا الفكر والوجود. وإذا كان الإبداع الفنى، بل وكل إبداع كان، لابد أن يكون معاً مقدرة وإدراكاً وصياغة موضوعية وحلاً لإشكال من نوع ما، فإننا لا ننظر إليه الآن إلا من حديث هو فعل أو أداء، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات، تؤثر عليها عوامل متنوعة، منها ماهو ذاتى (يتصل بشخص المبدع)، وما هو منهجى (يتصل بطريقته فى العمل)، وما هو موضوعى (الظروف العامة القائمة خارجة زماناً ومكاناً وأشياء وبشراً)،

وقد حدث أن وقع بين يدى كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر»، بقلم الروائى البارع جمال الغيطانى، فى طبعته الثالثة، الصادرة عن دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧م، وانتبه بعد قراءته إلى

أنه يحتوى على مادة غريزة جداً تتصل بموضوع الإبداع الفنى، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن. ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة، لعدة اعتبارات: أولاها أن الحديث حديث فنان عظيم، هو فى نفس الوقت روائى منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة فى وقت التكوين، كما يروى عنه هذا الحديث فنان مدقق بارع هو الآخر.

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها: «هذا الكتاب أغنانى عن التفكير فى كتابة سيرة ذاتية، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياتى، فضلاً عن أن مؤلفه يعتبر ركناً من سيرتى الذاتية» (ص ٣). وهذا التصريح، بركنيه، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الأولى ينسبها نجيب محفوظ إلى ذاته، حتى فى قسمها الذى يتحدث فيه محرر هذه السيرة، وهو جمال الغيطانى.

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات النصوص حول مسألة الإبداع الفنى جاء عفواً وعلى نحو تلقائى فى خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الإبداع، بل جاء الحديث على نحو طبيعى فى تيار الحديث عن أشياء أخرى. هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطى لهذه الإشارات أهمية كبيرة، لأنها تزيد من درجة الصدق والإخلاص فيها، بينما كل حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمّل بالضرورة، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية، كما سنرى، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحياناً فى خلال النص كله، الذى هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب

محفوظ وجمال الغيطانى واتخذ شكل الذكريات الحرة التى لا يربطها إلا سؤال وراء سؤال من محرر النص.

رابع الاعتبارات المشار إليها أن مجموع إشارات نجيب محفوظ إلى موضوع الإبداع يظهر من بعد تراكمها أن بينها تكاملاً وأنها تغطى عدداً كبيراً من المسائل الفرعية لموضوع الإبداعى الفنى كما تتناوله دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجمال» أو «علم الجمال» أو «الاستيطيقا») ، بحيث إذا أعدنا ترتيبها، بعد إعادة قراءة النص، وجدنا أمامنا كلا متكاملاً متسقاً يغطى جانباً كبيراً من الميدان المقصود، إما تصريحاً وإما إشارة وتلميحاً.

الاعتبار الخامس والأخير، ولكنه ليس من أقلها أهمية، إن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية، ولكنه أحياناً ما يرتفع إلى مستوى شمولى ليتحدث فى مسائل نظرية عامة، إما من حيث وضع المشكلة، أو إبراز البدائل العامة الممكنة، أو تأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيساً نظرياً. بعبارة أخرى، فإن النص فى بعض صفحاته يشير إلى اهتمامات نظرية صريحة.

ويظهر مما سبق أن هدفنا فى هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ، بل هو أيضاً تقديم دراسة عن مسألة الإبداع الفنى على هيئة بحث تطبيقى مادته أقوال فنان مدقق ذى قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفى ومعرفة فلسفية مؤكدين. والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور فى

استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الأستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظرى دائماً بأمثلة حية، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع، ولكن القصور هو القصور. وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها، بل هو أيضاً حال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع، لأن الإبداع الفنى يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن، ويهتم به أيضاً النقد الفنى، فنجد الدكتور مصطفى سويف يقول فى كتابه «العبقرية فى الفن» (المكتبة الثقافية، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الإبداع من النوع الارتقائى والعاملى وبحوث القياس التاريخى ينقصها «جانب هام، جانب الحياة ونبض العروق» (ص ٥١)، حيث ينقص أن نرى الفنان بلحمه ودمه، أن نراه فى لحظات إبداعه، منذ البداية وحتى النهاية»، ولهذا قام فى البحث النفسى تيار مختلف من البحوث. وهكذا نحن هنا أيضاً فى صدد بحث مسألة الإبداع الفنى من زاوية أصول الفن أو أصولياته (فلسفته)، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعياً ونفاذاً واقتراباً من الشمول، فضلا عن الاعتبارات التى عددناها من قبل لنكسى لحماً عظام المسائل النظرية من ميدان الإبداع الفنى. فغرضنا إذن فى هذه الدراسة أن نجمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة، ولعل القارئ أن يخرج منها بإطار نظرى عام عن أهم جوانب الإبداع فى الفن بقدر ما يخرج أيضاً بتصور منظم عن أسس الإبداع الفنى عند فنان بعينه، هو نجيب محفوظ.

فلنأخذ إذن هذه الوثيقة بين أيدينا، ولنقرأها أولاً قراءة المستمتع، ثم فلنقرأها ثانياً قراءة المستطلع، ولنقرأها بعد ذلك مرة ومرات، قراءة

الباحث الفاحص. ولنتجمع بين أيدينا «مادة» موضوعية هي تتابعات من إشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا، أي بزاوية الإبداع الفني من حيث هو «فعل». ولنقم من بعد هذا كله «بإعادة ترتيب» عناصر هذه المادة، ولكي يكون هناك ترتيب فلابد أن تكون هناك «خانات» توزع عليها المادة، وبذلك نضم المتشابه إلى المتشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميدان الموضوع. وهكذا فإننا سنبدأ من الأعم والأبعد وننتهي بالخاص والأخص.

ونشير، قبل البدء في البحث التفصيلي، إلى بعض اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث. الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة، عام ١٩٨٧م، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عام ١٩٨٠م (ص ١٥٩). وعلى هذا يعد هذا التاريخ الأخير السقف الزمني للحوار، وإن كانت بعض الإشارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة، التي نستخدمها، ميزة هامة هي مقدمة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكوغراف»)التي أثبتنا نصها من قبل، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧م.

يتكون النص من قسمين متمايزين: القسم الأول بعنوان عام: «مقدمة»، ويمتد من ص ٥ إلى ص ٤٤، وهو على لسان جمال الغيطاني، والثاني يمتد من ص ٤٥ إلى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم

الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيباً على الأسئلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتى فيها فى العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ، وهو الأغلب، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلاً ص ٥٨-٦٠)، ونادراً ما يتدخل جمال الغيطانى بكلام متصل من عنده فى هذا القسم (قارن ص ٥٤). ورغم تركيبة القسمين المختلفة إلا أنهما معاً يعبران بأكملهما عن رأى نجيب محفوظ، فكأننا بإزاء صوت واحد ذى طبقتين، وذلك اعتماداً على مقدمته المشار إليها، والتى «يوثق» فيها كل ما جاء فى سائر صفحات الكتاب، بما فى ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته، والتى استعيدت للدلالة على تطوره الشخصى وبعض علاقاته، وخاصة فتاة حبه الأول الكبير. أما جمال الغيطانى، فإنه فى نفس الوقت «مؤلف» الكتاب، لأنه كتب جزءاً منه وجمع أقوال المتحدث معه، وهو أيضاً «محرر السيرة»، لأننا بإزاء سيرة ذاتية بالفعل، وكل ما قاله يوافق عليه صاحب الترجمة، ولذا فإننا نشير إليه باسمه الشخصى أو بصفته هذه أو تلك بغير اختلاف فى الدلالة. وسيلاحظ القارئ أن حديث نجيب محفوظ يأخذ أحياناً طابع الكلام الشفهى، بل يقترب أحياناً من العامية اقتراباً شديداً، ونحن نأخذه على ما هو عليه، ولكننا أحياناً ما نريد إيضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا: [ ].

أولاً : الإطار

لكل شيء إطار، سواء أكان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلاً أم ظاهرة أم علاقة أم كائناً نظاماً. وكذلك فإن للإبداع الفني بالضرورة إطاراً، أي أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة، ولكن مفهوم «الإطار» أعم، ويشير إلى العوامل والظروف المحيطة التي يظهر في حدودها، وهو بالفعل يشير إلى الحدود الخارجية وإلى الأرضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما. بهذا التحديد، فإننا نقصد بالإطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الإبداع، ويتكرر أو لا يتكرر، في حدودها، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان، وفي حال النشأة والنضج خاصة، سياسياً واجتماعياً وثقافياً.

ويظهر من النص، الذي نقوم بفحصه وبإعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الإبداع، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه إلى علاقة

البيئة الخارجيةمع ممارسته الفنية، وبخاصة فى أثناء مرحلة الشباب والتمرس الأول (ولنقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣م، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢م. وهو يكرر الإشارة إلى ظروف العصر فى مصر بدءاً من ثورة ١٩١٩م (وعمره وقتئذ سبع سنوات)، وهى التى أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن» و«الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠، وتعبير «الوطنية» ص ٨١، ١١٧، وفى ص ١٣٣: «حفظت وأنا صغير فى «بيت القاضى» أغانى سيد درويش من الشوارع»، وحول هذه الفترة بوجه عام، راجع ص ٤٢، ٤٤، ٤٧، ٥٠ - ٥٢، ٨١، ٩٤، ١١١، ١١٤ - ١١٨). ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينيات والثلاثينيات على أنها «عصر رومانتيكى»، سبقه «عصر كلاسيكى»، وسيلحقه فى الأربعينيات «عصر تحليلى» (ص١٠٦)، وتبرز فى هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب، أو ظاهرة «تلاقى الشرق بالغرب» (نفس المصدر)، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة، حيث المجلات الجادة، التى تقدم التراث وتقدم الإنتاج الغربى وتتيح الإطلاع على الكتب الأجنبية بسرعة وأولاً بأول (ص ٧٨، ٩٦). ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (٧٨، ٨١). وهو يربط ربطاً مباشراً ما بين إنتاجه الأول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر فى العشرينيات والثلاثينيات: «كنت أفكر فيما يجب أن أكتبه، وفى هذا الزمن كانت الوطنية متأججة، والدعوة إلى إعادة الأمجاد الفرعونية... قررت أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل

روائى» (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة ١٩٥٢م، فستكون له سماته المختلفة، فقد أعطى بشائر مؤملة، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥، ١١٧، ١٣٨)، ولكن سرعانٍ ما توالت الإحباطات من بعد ذلك وأخذ الأمل ينحسر، حيث ضربت الديمقراطية، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الإصلاحات (ص ١١٦)، كما أصبح وضع الفنان صعباً بإزاء السلطة السياسية (ص ٩، ١١٩)، ثم أخذت سلبيات كثيرة فى الظهور والانتشار، وهى سلبيات بدأت أعمال نجيب محفوظ - فى التحذير منها فى الستينيات، واكتمل الأمر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧م (ص ٨) .

وفى نص جميل نافذ يربط نجيب محفوظ بين شتى العصور السياسية التى مرت بها مصر وشهدها هو، ويقول: «إننا نعيش الآن إحباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا. مجرد أن نتنفس نجد من يجثم على أنفاسنا، ليكتمها ويفسد حياتنا. وهذا فظيع. لذلك، لن تجد نغمة الانتصار الأولى التى كانت فى جيل ثورة ١٩١٩م، نفس هذا الجيل وصلت إليه الإحباطات، لكنه تذوق الانتصار وبدأنا نعى وهذا الجيل يتحطم. أنا بدأت أقرأ الصحف من ١٩٢٦، كان عمرى أربع عشرة سنة. كانت الثورة قد هدأت، وبدأت التنازلات، ثم الإحباطات ثم القمع، واستمر ذلك، ثم أتيح لنا التنفس بعد ١٩٥٠، ولكن سرعان ما انتكس الوضع، وهكذا...» (ص ٩٤) . ثم يقول فى كلمات أكثر تركيزاً: «للأسف تاريخنا الحديث ثورات ونكسات. لو أن الأمور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد على لأصبحنا مثل اليابان الآن» (ص ١٢٠، وحول مقارنة جمال عبدالناصر بسعد زغلول، راجع ص ١١٩) .

أما عن الحاضر، فإنه يقول بلغة دبلوماسية موحية: «قد أعود إلى التاريخ يوماً، فكثيراً ما يستعصى علينا حاضرنا» (ص ٨٢).

وسوف نجتهد في القسم الثانى من هذه الدراسة، قسم «التهيئة»، فى أن نبرز الروابط المحددة، التى يشير إليها النص، ما بين ظروف العصر والإنتاج الفنى عند نجيب محفوظ. ولكن يخيل إلينا، لو أردنا تعميماً سريعاً من الآن، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الإطار المعنوى للإنتاج الفنى عند هذا الفنان، أو قل إنهما المحركان البيئيان البارزان وراء إبداعه، وسوف نتبين إلى أى حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩م فى شتى جوانبها. وربما كان ما يسميه «الأصالة» (ص١٠٨) والبحث عن «سر الوجود» (ص ٦٢) ومحاولة العثور على الأشكال الفنية المتفردة (ص١٠٩، ٧٩)، ربما كان هذا كله هو المقابل الفنى عند نجيب محفوظ للدعوة إلى الاستقلال الوطنى والنهضة المصرية اللذين رضع لبانهما وهو لم يزل طفلاً (ولكنه الطفل اليقظ المشارك، ص ١١٤، ١١١، ٥١ ـ ٥٢).

ومن جهة أخرى، فليس هناك ما يمنع من أن نضع، أو نضيف، «إطاراً» أكثر ذاتية للإبداع الفنى عند نجيب محفوظ، وهو ذلك الذى يتمثل فى حبه الأول الكبير، أو على الأدق فى رد الفعل عنده الذى أثاره هذا الحب الكبير، والذى ذاق تجربته وهو لم يزل فى سن الخامسة عشرة (ص ١١٤)، وقد فشل سريعاً، وفى سرعة تعادل عمق تأثيره عليه، لكن ناره لم تخب أبداً، وسيظل كالجذوة المشتعلة وإن غطاها الرماد. وقد فهمه هو نفسه، من بعد، على أنه كان «مثيراً» أو «شفرة»

(أى لغة رمزية تشير إلى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل إلى المكنون الذى يشير إليه (ص ١٤٦) . سوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلاً من بعد فى قسم التهيئة. ومن المعروف فى تاريخ الإبداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاشل ليس نموذجاً نادراً، وأهم مثال عليه هو حب دانتى الإيطالى لمن خلدها تحت اسم «باتريتشه» إن نطقنا الاسم بالإيطالية، ومقابله بالعربية «نعيمة»، وكان قد تعدى التاسعة بقليل بينما هى تقترب من نفس العمر.

ثانيا: التهنئة

(العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدى)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التى وجد الفنان نفسه بإزائها بدون قدرة، فى الأغلب، على التدخل من جانبه فى صياغتها أو توجيهها (الأسرة، الطفولة مكان النشأة، الأصدقاء، الوظيفة)، ومجموعة السمات النفسية والعقلية التى طبع عليها ونعالج هذين الأمرين معاً تحت عنوان «التكوين العام للفنان»، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل مادة إنتاجه، سواء أكان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الإنتاج العامة)، أو ذا صفة متعينة (مصادر الإنتاج الخاصة). والذى يجمع بين هذه الأمور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الإنتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها.

(أ) التكوين العام للفنان:

نعرض أولاً للظروف التى وجد فيها الفنان، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضاً، وكان لها سهم فى توجيه إنتاجه الفنى على نحو أو آخر. ثم نعرض ثانياً لتلك السمات الشخصية التى أصبحت لصيقة بطبعه، وتميزت بثباتها على امتداد حياته.

ولنبدأ من الأسرة. لعل أهم انطباع يخرج به القارئ لكتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور، هو الأهمية العظيمة التى يعقلها نجيب محفوظ على التكوين الذى استقاه من أمه، وهى التى لا يتحدث عنها فى العادة إلا بالإعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجانب على الأقل، بينما لهجته بإزاء أبيه محايدة فى كثير من الأحيان، بل وقد تبدو سلبية أحياناً. وبينما تُذكر الأم (تحت مسمى «أمى» أو «والدتى» فى معظم الأحيان، و«الوالدة» أربع مرات إحداها فى سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على إحدى عشرة صفحة، فإن الأب يذكر ست عشرة مرة، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦، ٢٣، ٤٥ (مرتان)، ٤٩ (ثلاث مرات)، ٥٠ (مرتان)، ٥٢، ١٣٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٣ (ثلاث مرات)، وحول الأب ١٨، ٤٥ (مرتان)، ٥٠ (ثلاث مرات)، ٥٢ (مرتان)، ٦١ (مرتان)، ٦٢ (مرتان)، ٧٥، ١٣٢، ١٥٣ (ثلاث مرات)، كما يأتى اسم «الولدان» فى ص ٥٢ مرتين).

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية، وإنما نقصد إلى محاولة تحديد قدر مشاركتهما، ونوعها، فى تكوينه

العام، ولكنه سيكون من المفيد إثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتهما. أما الأم، فإنه تبرز من ثنايا حديث نجيب محفوظ عنها سمات «التحرر» (النسبى، وفى إطار عصرها وبالمقارنة دائماً مع شخصية «أمينة» فى الثلاثية) و«الانطلاق» والولع بالآثار، ومن هنا حب الاستطلاع. يقول: «حدثتك من قبل عن غرام والدتى بالآثار. كثيراً ما ذهبنا إلى الأنتكخانة، أو الأهرام، حيث أبو الهول. لا أدرى سر هوايتها تلك حتى الآن. كنا نخرج بمفردنا، وأحياناً مع الوالد، تجرنى فى يدها، ونمضى إلى الأنتكخانة، خاصة حجرة المومياوات، زرناها كثيراً. كانت أمى تتمتع بحرية نسبية، وبعكس ما تبدو عليه «أمينة» فى «الثلاثية» (ص ٤٩). ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الأمر عنده: «أمينة فيها من أمى القليل. والدتى برغم جيلها كانت منطلقة. يعنى: من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لتزور الأهرام، والمتحف المصرى، وقسم المومياوات، حتى الآن لا أعرف كيف؟ ولم أكن فى سن تسمح لى بتوجيه أسئلة الاستفسار. كنت أمشى فى يدها... وخلاص» (ص ١٥٣). ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هى التى ملكت عليه طفولته، على الأقل حتى خروجه إلى المدرسة، لأنه كان يجدها أمامه فى البيت، ووحدها معظم وقت النهار، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذى يعيش معها فى منزلهم، لأنه كان «آخر العنقود» (كما يقال فى لغة الأسرة المصرية، وإن لم يأت هذا التعبير فى نصنا). يقول: «أنجب والدى من قبلى ستة أشقاء، جاءوا كلهم متعاقبين، أربع إناث وذكرين، ثم تتوقف والدتى عن الإنجاب

لمدة تسعة سنوات، ثم... أجيء أنا. عندما وصلتُ إلى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خمس عشرة سنة. البنات تزوجن كلهن تقريباً... لا أتذكر في البيت إلا والدي ووالدتي. لا أذكر أن أي إنسان آخر شاركنا البيت إلا الضيوف. أغلب حياتي في بيتنا كأني طفل وحيد» (ص ٤٥). ويشير مرة أخرى إلى خروجه المتكرر مع والدته وإلى صفته كطفل وحيد عملياً: «كانت والدتي تصحبني دائماً لأنني الوحيد. تصحبني في زياراتها إلى الأهل والجيران، وهكذا رأيت كثيراً من مناطق القاهرة، شبرا، العباسية...» (ص ٥٠). وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (لاحظ مثلاً أنه لا يذكر أنها كانت «عصبية إلى حد ما» إلا بشيء من التحنن والغفران، على ما يحس القارئ من بين ثنايا الكلمات، ص ١٥٣)، وإن لم يعبر هو عن هذا (أي ذلك التعلق) تصريحاً، لأنه من أولئك الذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية، وخاصة ما هو حميم من سماتها، أمام الآخرين بسهولة، وإنما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التي تعرف عليها عن طريق الوالدة، وهي التي كانت تلح عليه في الزواج ورتبت له مشاريع زواج عديدة، فيقول: «أشفقت على الوالدة لأنها كانت تجهز لي ترتيباً مختلفاً... لقد أفضيت بزواجي إلى أمي على درجات، حتى لا أحدث لها صدمة، وهذا شيء على جانب كبير من الغرابة» (ص ١٤٩). ويشير نجيب محفوظ عرضاً إلى أنه استمر يعيش (بمفرده؟) مع أمه في بيت العباسية بعد وفاة أبيه، وذلك لحوالي سبعة عشرة عاماً، من

عام ١٩٣٧م، إلى تاريخ زواجه (على الأقل) عام ١٩٥٤م. يقول: «في سنة ١٩٣٧ توفي والدي عن خمسة وستين عاماً. كنت أعيش مع والدتي في العباسية، التي انتقلنا إليها منذ عام ١٩٢٤ تقريباً» (ص٥٢). ونلاحظ أنه لا يوجد في النص ما يدل، سلباً أو إيجاباً، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه، وقبل انتقاله إلى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥). هذه هي أهم معالم صورة الأم كما تستنتج من النص.

أما مشاركتها في تكوين الابن فإنها تبدو عظيمة وحاسمة. وقد رأينا مما أثبتناه من نصوص قبل قليل أنها كانت قائدته إلى التعرف على العالم الخارجي، وإلى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص. ولهذا فإنه من الطبيعي أن نجيب محفوظ يضع تأثير أمه في درجة عالية حين يقول: «لعبت المرأة في حياتي دوراً كبيراً، إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها، أثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحتها لي، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة» (ص ١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهي، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم معالم المرأة على صاحب الكلام، بل هو أولها وأجدرها بالأسبقية).

ويمكن أن ننسب إلى الأم سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ، ألا وهي ما يمكن أن نسميه «بتقديس المعرفة»، وهذه السمة تعتمد ضمناً على ما أوردناه من نصوص بشأن «نوع الثقافة التي منحتها» أمه له، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية «قصر الشوق» من

الثلاثية، والوارد فى الكتاب الذى نحن بسبيل دراسته، فهو بذلك نص من «نجيب محفوظ يتذكر» ذاته (ص ٦٣ - ٧٥)، وتنطبق عليه بالتالى صفة أنه حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياة نجيب محفوظ، على نحو ما يشير هو نفسه فى تقديمه الخطى للكتاب (ص٣)، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة «كمال»، شخصية الثلاثية، مع أبيه فيها، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد إلى حد كبير مع هذه الشخصية: «فى الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسى، يتمثل فى شخصية كمال عبدالجواد»، ويضيف على الفور: «إنه جزء منى» (ص١٠٦). فماذا يتناول هذا النص من «قصر الشوق» وما هى دلالته على مشاركة الأم (الحقيقية) فى تكوين نجيب محفوظ؟ إنه يتناول مجادلة «كمال عبدالجواد» مع أبيه حول نوع التعليم العالى يريد الابن أن يلتحق به، بينما يعارضه الأب: فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (فى مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الأب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقى، ص ٦٢)، وعلى حين يرى «كمال» أن للعلم قيمة فى ذاته (ص ٦٤)، فإن أباه يرى أن «العلم فى ذاته لا شىء، والعبرة بالنتيجة»، أى بالوظيفة (٦٧). على هذه الخلفية يبرز رأى الأم (فى الرواية)، التى تصرح أن «العلم أعز من المال»، ويبرز على الأخص تعليق «كمال» (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه)، حين يقول محدثا نفسه : «أليس عجيباً أن يكون رأى أمه خيراً من رأى أبيه؟ ولكنه ليس برأى.

إنه شعور سليم لم تفسده ممارسة الحياة الواقعية التى أفسدت رأى أبيه، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد»(ص ٧٤).

هذه الموازنة بين الأم والأب فى الرواية، تنقلنا إلى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر فى حدود النص الذى ندرسه. يصف نجيب محفوظ والده مرتين، يقول فى الأولى (ص ٥٢) إنه «نشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة. لم يكن أبى سكيراً، أو مدمناً للقمار، لم يكن شديد القسوة.. كان المناخ الذى نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومحبة الأسرة، وكنت أقدس الوالدين والأسرة». ويقول فى الثانية (ص ١٥٣): «والدى كان «دقة قديمة»، لكن لطيف ومحبوب، معظم أيامه فى البيت، لا يسهر فى الخارج إلا مرة كل أسبوع، سواء فى أيام وظيفته، أو عندما أصبح تاجراً». ويشير إلى أن والده «انزعج انزعاجاً شديداً» و«صدم» (ص ٦٢) لرغبة الابن فى دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو الهندسة، بل استمر الأب «مهموماً» بالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة، لأنه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالباً (ص ٧٥ - ٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لأبيه اصطحابه له إلى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى. أذكر أن والدى صحبنى إليه. كان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية، يعنى تجد مسرحاً يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحانى، كله مقلدين» (ص ١٣٢). من جهة أخرى، فإنه ينسب إليه قدراً من مسئولية دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه

سعد إلى قلب نجيب محفوظ وعقله. يقول: «كان والدى يتحدث دائماً فى البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد. كان إذ يذكر اسم أحد هؤلاء، فكأنما يتحدث عن مقدسات حقيقية. كان يتحدث عن أمور حقيقية. كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن فى وحدة واحدة، كل حدث صغير فى حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الأمر وقع لأن سعد قال كذا، أو لأن السراى، أو لأن الإنجليز.. كان والدى يتحدث عنهم بحماس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصين أو أصدقاء شخصين» (ص٥٠). وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والده. حين يشير إلى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية» (ص٥١). ولكن لم يكن الأب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد، فالأم كانت هى الأخرى من مؤيدى الوفد (ص ١١١).

وفى المقابل، فإن نجيب محفوظ يبتعد بالأب عن توجيهه إلى الاهتمام بالأدب، وبالتالى عن المشاركة على نحو ما فى تكوينه الثقافى العام والأدبى بخاصة: «مشيت فى حياتى بدون مرشد، وكان لأفراد عائلتنا من أصحاب المهن، طبيب، مهندس، قاضى، لم يكن أحدهم يهتم بالأدب. من كان سيدلنى؟» (ص ٧٥). بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد، أو على الأقل لم يكن يضم كتباً أدبية، ما عدا كتاباً واحداً: «لم يكن هناك مناخ ثقافى فى العائلة، والكتاب الأدبى الوحيد الذى رأيته مع أبى، «حديث عيسى بن هشام»، لأن مؤلفه المويلحى كان صديقاً للوالد» (ص ٦١، وراجع أيضاً ص ٥١). وهو إذا

كان حاسماً فى هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافى فى البيت، فإنه يخفف من حكمه بعض الشىء حين يقول فى نص آخر: «كان الخيط الثقافى الوحيد فى الأسرة هو الدين» (ص ٥٢). وربما جمع هذا النص التالى كثيراً من المسائل السابقة ووازن ما بين النفى والإثبات: «كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منه أى إنسان له صلة بالفن» (ص ٥١). بل يقول فى وضوح: «إننى نشأت فى بيت لا أحد يقرأ فيه» (ص ١٤٩). وليس من داع لأن نمد بأنظارنا إلى تأثير ممكن من إخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام، فهو لا يذكرهم إلا نادراً وعرضاً، ويقول: «لم أعرفهم كأشقاء أعيش معهم حياتهم اليومية» (ص ٤٥).

ونأتى الآن إلى بعض من السمات العامة للفنان، التى ستصبح كالأرضية الأساسية لكل سلوكه وإنتاجه، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة، على الأقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته. هذه السمات بعضها فرض عليه فرضاً بحكم أنها نتيجة للأسرة التى نشأ فيها وللبيئة الأولى التى طبعته بطابع خاص، وخاصة فى فترة الطفولة، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية، فى مقابل الصفة الموضوعية للسمات التى أشرنا إلى مصادرها، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هى ذاتها إلى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى، وإن كان القسم الأهم منها يعود إلى طبيعة تكوينه الخلقى، فالفنان فى النهاية يكتسب كثير من الأمور، ولكنه يأتى إلى الدنيا خلقياً بسمات معينة، أو قل، على الأقل، باتجاهات

نحو تكون سمات دون غيرها إن وافقته الظروف المواتية. ومن المفهوم أننا سوف ننظر إلى السمات التى تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة، وسنذكرها مشيرين إلى درجة التأكيد عليها، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها إن احتوى النص على مثل هذه الإشارة، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الأخص..

ولعل أولى السمات التى يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته «بحب الملاحظة»، وهو الذى يؤدى بالطبيعة إلى ما أسميناه «تقديس المعرفة». يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازماً البيت مع أمه: «من الشخصيات التى لا أنساها أيضاً النساء اللواتى كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحجبة وأعمال السحر. كنت أرقبهن عندما يجئن إلى أمى، يجلسن معها، يتحدثن» (ص ٤٩). ويكرر نجيب محفوظ الإشارة إلى هذا الإطار مرة أخرى: «عرفت النساء فى الأحياء الشعبية من المعايشة المباشرة. يكفى جلوسى أمام بيتنا فى الجمالية. كن يجئن إلى أمى.. إحداهن تبيع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات،... كنت أصغى إليهن فى أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار.. وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن فى رواياتى فيما بعد» (ص ١٤٧). ويقول: «أنا «شفت» بعينى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلونه. قلت لك إنه كانت فوق السطح حجرة، كان لها نافذة تطل على الميدان، منها رأيت فى طفولتى كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى» (ص ٤٧). ويحدد: «شفنا الإنجليز، وسمعنا ضرب الرصاص، وشفت الجثث والجرحى فى ميدان بيت القاضى، شفت الهجوم على

القسم» (ص ٥٢). ويلخص الأمر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى: «ما أكثر ما رأيت (ص ١٧). ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حب الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذى يتحدث فيه عما يقرب من «جنون» «الفرجة» «كنت أتفرج على الفتوات الذين يجيئون بعد معاركهم في الخلاء إلى قسم الجمالية. ومن حجرة صغيرة في السطح، كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩.. وكانت المشاكل تبدأ بيني وبين أمي: كانت تشدني بعيداً عن النافذة، وكنت أريد الفرجة، خاصة على ضرب الرصاص» (ص ١٦). وتظهر نفس السمة على أشدها في وصف محرر السيرة، جمال الغيطاني، للحظة ميلادية رواية «الكرنك» وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ: «رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية. ذات يوم رأينا شخصاً... عيناه غريبتان، كأنهما مقلوبتان إلى الخارج، وأصابع يده نحيله، مدببة المقدمة، كأنها مخالب الطيور. عندما دخل المقهى ساد صمت غريب... واتسعت عينا نجيب محفوظ، وراح يتأمل الرجل خفية.. وحكى أصدقاء نجيب محفوظ قصصاً عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحربي» (ص ٢٥ - ٢٦). أخيراً فإن حب الملاحظة هذا ينتهي عند الفنان بالرغبة الحارقة إلى إدراك «سر الوجود»، وهو ما سيدفعه إلى دراسة الفلسفة (ص ٦٢). (راجع أيضاً بمعرفة اللغات الأجنبية، مثلاً ص ٩٤).

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملة ذات شقين هي ما يمكن أن نسميه «بالشمولية والتنوع في الاهتمامات» عند نجيب محفوظ. فمنذ

سن عشر سنوات بدأ فى القراءة، وساقته المصادفة إلى رواية بوليسية غربية عنوانها «ابن جونسون»، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة: «ثم تساءلت: إذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه؟ بحثت ووجدت سلسلة أخرى من الروايات بطلها الأب. كانت هذه أول روايات قرأتها فى حياتى، كان عمرى حوالى عشر سنوات» (ص ٦٠ ـ ٦١). وسوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب إلى الفلسفة إلى العلم إلى التاريخ إلى الفن التشكيلى إلى الاستماع إلى الموسيقى وغير ذلك، وإذا تنبهنا أنه سيدرس بعض هذه المجالات دراسة المتخصص، وهو الحال مع الأدب والفلسفة والتاريخ والموسيقى، فإنه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها «شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز». ولكنك قد تفضل أن تنظر إلى جانب «الاهتمام المركز» هذا تحت اسم «الجدية» باعتبارها سمة ثالثة لنجيب محفوظ تظهر فى هذا النص الذى بين أيدينا. والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفى نفس سياق المسألة التى نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد، فيقول عن استمراره على الدرس فى غرفته بعد نيل الإجازة الجامعية: «هذا جعل والدى مهموماً بى... [ويقول]: أراك جالساً إلى المكتب ليلاً ونهاراً، أقول لك هل ستحصل على الدكتوراه، تقول لى: لا... إذن لماذا ترهق نفسك؟ كان هم والدى لأننى أعمل وقتاً طويلاً. كان إحساسى أن الزمن محدود، وفى نفس الوقت أريد أن أقرأ فى الأدب، فى العلم، فى التاريخ، أريد أن أستمع إلى الموسيقى، وفى نفس الوقت أكتب بجدية» (ص ٧٥ ـ ٧٦). ويقول عن

أحد مشروعاته: «قررت أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى» (ص ٨٤)، ويضيف: «كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص» (نفس الصفحة). ولا شك أن سمة «الجدية» هذه، والتى ستظهر من خلال عديد من المظاهر الأخرى على ما سنرى من بعد، تسير يداً بيد مع سمة «الإحساس بالواجب» بإزاء ما يتطلبه نشاط الفنان، وهذا التعبير يأتى هو الآخر على لسان نجيب محفوظ، ولكن فى إطار التزامه بمعرفة إنتاج شباب الأدباء: «إننى أتابع إنتاج الشبان بدقة.. هنا إحساس بالواجب والرغبة فى معرفة تطور أدبنا» (ص ٩٢). وليس أدل على التزام الفنان بإزاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الإغراء، على ما سنرى فى مكانه. ونميل إلى أن نرى فى تعبير «تكريس الحياة»، الذى ورد فى نص أثبتناه منذ سطور، مفتاحاً رئيسياً من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية، وهو يضم معاً سمتى الجدية والإحساس بالواجب، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص، راجع ص ٨، ٥٨، ١٠٣).

وهناك سمة أسهب نص «نجيب محفوظ يتذكر» فى تفصيلها بعض الشىء، وتكررت الإشارة إليها مرتين على الأقل، ألا وهى سمة «الانطوائية»، مأخوذة بمعناها العام المتداول بين غير المتخصصين فى الدراسة النفسية للشخصية. فى الصفحة التى يفردها الكتاب للحديث عن هذه المسألة (ص ٥٩)، بعنوان «المنبسط المنطوى»، يريد المتكلم أن ينفى هذه السمة عن نفسه. يقول نجيب محفوظ: «هل أنا منطو؟ أنا

طول عمرى لم تخل فترة واحدة لى من أصدقاء.. لكن فى نواحٍ أخرى تجدنى مثلاً لا أتبادل الزيارات مع الأقارب. إننى لا أندمج إلا مع الأصدقاء الذين أبقى معهم على سجيتى». ويحدد تعريفه للمنطوى: «الانطوائى نموذج مختلف تماماً. كان أحد أفراد شلتنا منطوياً، يجلس صامتاً بمفرده... لم يكن يستجيب لنا، إنما يغادرنا إلى البيت» (ص٥٩). ولكنه فى مكان مختلف يعترف ضمناً بانطوائيته، وذلك فى سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه: «الغريب أنهما لمدة قريبة كانتا منطويتين، من المدرسة إلى البيت، ودائماً معنا، كان من المفروض أن يتشبعا بروحى، لكنهما نقيضى فى كثير من الأشياء» (ص ١٤٨)، ونفهم أن ما يقصده «بروحه» هو الاتجاه الانطوائى. وعلى كل حال، فإنه فى النص الأسبق يعترف بأنه انطوائى إلى حد ما مع غير الأصدقاء، كما يشير إلى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو فى صدر شبابه إلى لقاء كبار الأدباء فى عصره: «إلى من اتجه؟ إلى العقاد مثلاً؟ هنا يبدو جانب انطوائى. لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره. طه حسين لم ألتق به أبداً إلا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته فى نادى القصة» (ص ٧٥). ويحتوى الكتاب على إشارات متعددة، سنعود إليها، إلى بقاء نجيب محفوظ صامتاً فى كثير من الندوات، بينما يندفع متحدثاً متدفقاً فى جلسات الأصدقاء. ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل إلى الوحدة، وأنه يستمتع بها، ومن جهة أخرى فإن تفسير بقائه صامتاً فى بعض المواقف الاجتماعية إنما يقوم، فى نظرنا، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلاً قول

جمال الغيطانى عن موقفه فى الندوات الأدبية من أنه «يجيد إقامة حاجز وهمى بينه وبين الآخرين»، ص ٤٠).

ونأتى أخيراً إلى سمة جوهرية، ألا وهى سمة الاستقلال. ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلاً وحيداً، من الناحية العملية كما رأينا، وما يسبغ فى العادة على الطفل الوحيد من اهتمام وإعجاب، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل، لا شك أن لكل ذلك دخله فى قيام سمة الاستقلال فى حالة نجيب محفوظ. ولعل هذه السمة تظهر فى ميله للنزهة وحيداً: «أثناء سكنى فى العباسية كثيراً ما كنت أخرج إلى حدود الصحراء، إلى منطقة عيون الماء.. هناك كنت أجد نفسى وحيداً، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر. كان خلاء لا نهائياً» (ص ٥٧ ـ ٥٨). وهى تظهر أيضاً من خلال مظاهر متنوعة عديدة: منها انطلاقه إلى دراسة تاريخ الأدب وحده، وكأنه يعد «للدكتوراه» ولكن بغير مشرف (ص ٧٥ ـ ٧٦)، وتأكيده أنه كان دوماً بدون مرشد (ص ٧٥، ٧٩، ٨٠، ١٠٣، ١٠٨)، وإعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩)، وتصريحه: «لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتى» (ص ١٠١)، ورفضه الاشتغال بالصحافة لأنها كانت ستربطه إلى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية، أو ما يسميه هو نفسه «الضياع» (ص ١٤١)، وعزوفه الأبى، الذى ينبئ بصفة الاعتزاز بالكرامة، عن الاتصال بمحررى المجلات التى كانت تنشر له (ص ٩٦)، بل وبكبار الأدباء عامة (ص ٧٥)، فضلاً عن كبار الساسة سواء فى شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ ـ ١٢٠)، واختياره الحر للعمل فى مكتبة

الغورى التى كان العمل بها فى نظر زملائه من موظفى وزارة الأوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢)، وما فعل ذلك إلا ليختلى بنفسه وليستفيد من تلك «المكتبة الضخمة». ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة، من الناحية الفنية، فى عدة مظاهر حاسمة: منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الأجانب الذين قرأ لهم عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم (ص ٧٩) ومنها أنه لم ينبهر بالإنجازات التكنيكية الحديثة، يقصد الغربية وفى مجال الرواية، ويشير نصاً إلى استقلاله عن أصحاب «تيار الوعى»، مثل «جويس»، ويقول: «لقد قرأت «يوليسيس» فى أواسط الثلاثينيات.. لكنى عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله» (ص ٧٩)، ومنها رفضه إشراك آخرين أياً كانوا فى عمله الفنى معتبراً عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨). ومنها أخيراً وليس آخراً اتجاهه القصدى نحو اكتشاف شكل فنى يختص به: «لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى، الذى أرتاح إليه؟» (ص ١٠٩). وفى نفس هذا الإطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد، هو «الإخلاص للذات»، فالفنان يرفض التقليد: «تقليد القديم مثل تقليد الحديث، كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك»، ويؤكد: «أنا حالياً لا يثير أعصابى إلا التقليد»، أما البديل، الذى سماه «الاتفاق مع الذات»، فإنه يعود لتسميته باسم أقوى: «الإخلاص للذات» (ص ١٠٩)، وهو تعبير يوجز موقفه الأساسى: «الرواية الصحيحة هى النابعة من نغمة داخلية» (ص ١٠٩).

ولا نترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية، التى تبدت لنا من خلال سطور «نجيب محفوظ يتذكر»، بدون أن نشير إلى حسن اختيار

صورة الغلاف وإلى براعة راسمها، الفنان مصطفى حسين، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السمات التى ذكرنا، ومنها على الأخص استقلال وعى الفنان، ونوع من الانطوائية الذهنية، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى فى حضور الآخر، وجدية فى النظرة، وما يدل عليه هذا كله من حياة داخلية خصبة، يرعاها الفنان بالتركيز على الأهم والمهم وانتقاء المناسب من منبهات التجربة المعاشة والغوص فيها. وقد أجاد الرسام على الأخص فى التعبير عن كثير من هذه السمات عن طريق تصويره لضم الأصابع الأربعة معاً وضغطها الخفيف القوى معاً على الذراع اليسرى المقابلة، وعن طريق زم الشفتين برقة وحسم معاً، تعبيراً فيما نرى عن التركيز على الأفكار الداخلية، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد فى إغفاله لإظهار فتحتى العينين، حيث غطت عليهما من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانغمار فى حياة داخلية قوية، فكأنه يرى ويدرك، ولكن الأهم والأهم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك، وما يجعله جزءاً من عالمه الداخلى بإرادة وقصد.

(ب) مصادر الإنتاج العامة:

نتناول هنا السلوك المهيئ للإبداع الفنى. وهذا السلوك تغلب عليه القصدية، بمعنى أن الفنان يقوم به واعياً قاصداً. ولكن قسماً منه قد لا يكون قصدياً بالضرورة، بمعنى أنه لم يكن مقصوداً منه التهيئة لفعل إبداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الإبداع الفنى عامة، وإنما قد يكون نشاطاً يقوم به الفنان وهو فى مرحلة «البحث عن الذات»، أو حتى

فـيمـا بعـدها. ومن جـهـة أخـرى، فليس من الضـرورى لـهـذا السلوك الإعدادى أن يكون «فنياً» بـالمعنى الدقيق، فقد يكون جانـب منه ثقافياً بالمعنى العام، أو قد يكون جانب آخر منه منحصراً فى محض الانتباه إلى التجـربة المعاشة بدقة، أو غيـر ذلك مما يدخل، من جهات أخـرى (من جهة الصفات الخلقية التى يولد بها الفنان على سبيل المثال)، فى باب التـهيئـة المباشـرة إما للإبداع الفنى فى كله، أو لإبداع عـمل فنى متـعين. ويظهر من هذا أن عمليات «التـهيئـة» وسماتـهـا لا تدخل فى عمليات الإبداع الفنى بالمعنى الدقيق، أو فيما يمكن تسميته «عملية الإنتـاج» ذاتهـا، ولكنها مع ذلك ضـرورية ولازمة لقيام هذه الأخيـرة، التى لا تقوم إلا بعد عمليات التهيئة بأنواعها وبفضلها، ومنها بالطبع الحصول على مواد للإنتاج الفنى، إما بوجه عام أو على نحو متعين، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الإنتاج العامة.

ويبـــرز إلى الذهن عند الحـديث عن هذا الموضـــوع نوعـــان من المصادر، بل هو مصدر كبير له فرعان، تلك هى التجربة أو «الخبرة» التى يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته، ثم تتفرع الخبرة إلى خبـرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملاً مكوناً لها، وإلى خبرة غيـر مباشرة تتـمثل على الأخص فى القراءة عن خبـرات الآخـرين، الفـعليـة منهـا والمصطنعـة، وهذه الأخـيـرة تتـمـثل فـى الإنتـاج الفنى للآخرين بعامـة، كما يدخل فـى هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخـرين عن أنفسهم. هذان إذن مصدران كبيران للإنتاج الفنى: الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة فى الإطلاع بوجه عام على خبرات على نحو أو آخر.

ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ فى النص موضوع الدراسة أنه يلمّح إلى مصدرين آخرين أو ثلاثة، ولنسمها من الآن: الخيال المضمونى، وذلك الشكلى، فضلاً عن اعتباره أن الإنتاج الفنى نوع من «القدرة» يوجد أو لا يوجد، تغزر حصيلته أو ينضب.

ولنبدأ من الخبرة غير المباشرة، ومن القراءات على وجه الخصوص. يتحدث نجيب محفوظ مراراً عن حبه للقراءة، ويستخدم كلمة «النهم» تحديداً، ويكررها أربع مرات فى مواضع مختلفة خلال أربع صفحات: «لدىّ نهم حاد إلى القراءة» (ص ٩٢)، «نهمى إلى الجديد» (ص ٩٢)، «نهمى إلى القراءة» (ص ٩٤)، «كان نهمى إلى القراءة كبيراً» (ص ٩٥)، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من الأطباء أخيراً بالحد من القراءة لإصابته بمرض السكر (ص ٩٢، ٩٥). ويقول: «كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يومياً» (ص ٩٥). وهو يقرأ فى موضوعات مختلفة فى نفس الوقت: «تجدنى أقرأ أكثر من كتاب فى وقت واحد» (ص ٩٢). ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب، بل وكذلك نشاطاً مخففاً للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الإنتاج الفنى (الكتابة فى حالتنا)، فهو يقول: «أقرأ بعد أن أكتب، لأننى لو فعلت العكس لما استطعت النوم» (ص ٩٥).

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك: «كنت أحب اقتناء الكتب أيضاً» (ص ٩٤)، «لدىّ عدد هائل من الروايات والكتب العلمية،

وفى مختلف المجالات، ومجموعة نادرة من كتب الفن» (ص ٩٥)، ويهتم أيضاً بتوسيع دائرة لغاته، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الأجنبية الإنجليزية، ولكن يبدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض أساتذة قسم الفلسفة بكلية الآداب من كبار الأساتذة الفرنسيين)، إلى حد أنه قرأ أناتول فرانس فى الفرنسية، ولكنه قرأ بروست بالإنجليزية (ص ٩٤). (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية إلى أوربا). ونظن أن له معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج الدراسة فى كلية الآداب، وفى قسم الفلسفة، فى عصره، على ما نتوقع.

وقد أشرنا، من قبل، إلى حديثه عن البدايات الأولى لقراءاته وهو فى سن العاشرة (ص ٦١)، وفى عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص ٩٤). يقول عن نشاطه وهو فى عقده الثانى: «بدأت.. التنقل فى القراءة، حتى وصلت إلى المنفلوطى، ثم المجددين. قرأت أيضاً للمفكرين، وكان المفكرون هم الذين يحظون بالاحترام فى هذه الفترة، طه حسين، العقاد، وغيرهما، أما الأدب فقد اعتبرته هواية جانبية. كان الاحترام للفكر.. وهذا أثار تساؤلاتى الفلسفية. كان العقاد يثير تساؤلات حول أصل الوجود، علم الجمال. من هنا جاء توجهى إلى الفلسفة». (ص ٦١). وحين حسم الصراع الداخلى فى عقله ما بين التوجه إلى الفلسفة (أى تكريس حياته لها) والتوجه إلى الأدب، لصالح هذا الأخير، قرر وضع نظام أو برنامج للقراءات، «لدراسة الأدب، والاستمرار فى الإطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة» (ص ٧٨). فقد وجد أن

الوقت محدود، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٦ (ص ٧٥)، وعمره يدور حول الخامسة والعشرين (قارن ص ٧٨، وبين هذه الإشارة وسابقتها فى ص ٧٥ اختلاف يؤدى إلى فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): «كان إحساسى أن الزمن محدود، وفى نفس الوقت أريد أن أقرأ فى الأدب، فى العلم، فى التاريخ، أريد أن أستمع إلى الموسيقى» (ص٧٦).

وما يلفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعدد اهتماماته وشمولها، فها هو يضع «نظاماً لدراسة الأدب»، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان متفوقاً فى الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص ٦١، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة فى العلم (ص٧٦، ٨٢، ٩٢)، ثم ها هو يقرأ فى تاريخ مصر، حين قرر كما يقول «أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى.. هذا ما كنت خططت له» (ص ٨١)، ويضيف: «كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص» (ص٨١). وكان قد واظب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية، ليدرس «كل ما يتعلق بالعصر الفرعونى» (ص٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: «ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية فى الموسيقى» (ص ١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، «وكنت أحضر السهرات التى تقيمها الفرق الزائرة» (ص ١٣٣)، كذلك: «الفن التشكيلى عرفته من الكتب» (ص ١٣٣).

وفيما يخص المجلات الثقافية فى الثلاثينيات (أى فى العقد الرابع من القرن العشرين الميلادى، أو العشرة الرابعة منه، والتى تبدأ بعام ١٩٣٠م)، فإن نجيب محفوظ يقول: «فى هذا الزمن كان عدد المجلات الجادة فى مصر أكثر من مجلات التسلية، بل إن الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجلات الجادة كبيراً، تقدم التراث العالمى فى الأدب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أى مشكلة فى تتبع مصادر الثقافة»، ويشير إلى الصفحات الأدبية الأسبوعية للجرائد المشهورة فى تلك الفترة، «مثل البلاغ الأسبوعى، والسياسية الأسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث...» (ص ٩٦). ثم يشير إلى مجلات «الرواية» و«الرسالة» و«الثقافة» ضمن المجلات التى نشرت قصصاً له (ص ٩٦). أخيراً، فإن نجيب محفوظ يشير بالطبع إلى قراءاته فى الكتب الأجنبية فضلاً عن الكتب العربية، كما يشير إلى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصاً (حوالى أواخر الثلاثينيات؟): «كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التى استوردتها دار المعارف لأول مرة» (ص ٩٥).

- ومن الأسماء المصرية الهامة فى فترة الثلاثينيات التى أشار إلى قراءاته لأصحابها، مكررا الإشارة أحيانا: المنفلوطى، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، توفيق الحكيم، كما يذكر أسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذى كان أستاذ للفلسفة الإسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر أسم أحمد أمين بمناسبة نيله، أى نجيب محفوظ، [illegible] عن رواية «رادوبيس» (ص ٨١)، أما كتاب

المويلحى «حديث عيسى ابن هشام»، الذى يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد، (غير الدينى؟) الذى وجده عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فإن السياق لايدل حسما إن كان قرأة فى السن التى يتحدث عنها فى هذين المكانين (حوالى العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح أنه قرأه من بعد على كل حال، ويشير النص، عموماً وبغير تحديد، إلى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد فى المكتبات المصرية فى الثلاثينيات (ص ٩٣).

ومن الأسماء الأجنبية سواء للكتب أو للروائيين الذين يذكر النص قراءته لهم فى فترة تكوينه الأدبى ما يلى: سير ريدر هجارد وتشارلس جارفس (ص ٦١)، «مصر القديمة» لجيمس بيكى، وكان نجيب محفوظ قد بدأ فى ترجمته وهو مايزال طالباً فى المرحلة الثانوية، وأكمله ونشرته «المجلة الجديدة» التى كان يصدرها سلامة موسى، ثم جمعته فى كتاب من بعد ذلك (ص ٧٧)، كتاب فى تاريخ الأدب لمؤلفه درنك ووتر، «الجبل السحرى» لتوماس مان (ص ٩٢)، سارتر، كامى (ص ٩٣)، بيكيت (ص ٩٤)، بروست، أناتول فرانس (ص٩٤)، مؤلفات هربرت ريد فى الفن التشكيلى (ص ٩٥)، «ملحمة أسرة فورسايت» لجولزورثى و«الحرب والسلام» لتولستوى و«آل بودنبروك» لتوماس مان كنماذج لرواية الأجيال (ص ١٠١). ويشير نجيب محفوظ إشارة ضمنية إلى أن قراءاته شملت الأدب الإغريقى، لكن إطلاعه على الأدب الغربى الحديث كان له الأولوية فى برنامجه فبدأ منه (ص٧٨).

أما من جهة التراث الأدبى باللغة العربية، ورغم اتصاله به فى المرحلة الثانوية عن طريق أمثال «الكامل» للمبرد و«الأمالى» للقالى (ص ٨٠)، إلا أنه يعترف: «قرأت الشعر العربى القديم، لكننى يجب أن أعترف أننى لم أقرأ التراث بانتظام» (ص ٨٠)، اللهم إلا إذا كان يوسع هنا من دائرة «التراث» ليشمل النصوص الأدبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية...). ولكننا قد نجد تبريراً غير مباشر لهذا فى إشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها «أننا نفتقد التراث الروائى فى الأدب العربى»، ومن هنا فلم يدخل هذا التراث فى برنامجه التكوينى المنهجى لدراسة الرواية (قارن ص ٧٩). وهو يشير إلى قراءاته فى الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الأسماء إلا شوبنهاور ونيتشه (ص ١١٠)، ولكنه يقرر: «لا شك أن قراءاتى للفلسفة كان لها تأثيراً كبير فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصى» (ص ٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هذا النص الشامل الذى نورده بكامله لأهميته: «قرأت» الحرب والسلام» لتولستوى و«الجريمة والعقاب» لدستويفسكى. قرأت فى القصة القصيره لتشيكوف وموباسان، فى نفس الوقت قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته، ونشأت بينى وبينه صداقة حميمة وكأنه صديق. كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترندبرج، وعشقت «موبى ديك» لميلفيل. أعجبنى دوس باسوس، ولم يعجبنى همنجواى، كنت فى دهشة فى الضجة الكبيرة المحيطة به، أحببت من أعماله «العجوز والبحر». وجدت فولكنر معقداً أكثر من اللازم، وأعجبت

بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازى وطاغور. وهنا تلاحظ أننى لم أتأثر بكاتب واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم فى تكوينى الأدبى، وعندما كتبت لم أقع تحت تأثير أحدهم. ولم تبهرنى الإنجازات التكنيكية الحديثة...» (ص ٧٩) . ومن الأسماء الأجنبية التى تكررت إشارة نجيب محفوظ إليها: بروست، صاحب «البحث عن الزمن الضائع» (ص ٧٨، ٩٢، ٩٤، ١٤٢) ، وتولستوى (ص ٧٨، ٩٢، ١٠١) ، وجيمس جويس (ص ٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦) . وفيما يخص دراسة نجيب محفوظ المنظمة للأدب، فإنها لم تقتصر على قراءة الأعمال الأدبية، بل شملت كذلك القراءة فى تاريخ الأدب (ص ٧٨) ودراسة فن الرواية، حيث يشير إلى قراءته لكتاب «عن أجرومية الرواية» و«للعديد من الكتب عن فن الرواية» (ص ١٠٠) .

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هى فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سذاجة الاعتقاد فى التأثير المباشر التلقائى للقراءة، وتنبهنا إلى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارئ كذلك بما لديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: «هناك أشياء تقرؤها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها» (ص ١٠٠) . فالمحك فى التأثير هو أن تقابل المنبه الخارجى موجات استقبال داخلية موافقة وإيجابية، وإلا فإنه يمر وراء غيره كخبرة عابرة، ولا يبقى منه شىء أو يكاد، اللهم إلا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التى تثير تناغماً مع توجهات داخلية أصلية، تتفاعل معها على نحو إيجابى، فيما سماه

النص «بالاستجابة» و«بالتجاوب»، وفى الكلمتين يوجد إطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار «الاتفاق مع الذات» و«الإخلاص للذات»، راجع ص ١٠٩).

ونأتى الآن إلى نوع «الخبرات المباشرة»، ونقسمها إلى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عموماً، وخبرات مع المرأة خصوصاً، وخبرات مع بعض الأمكنة أخيراً.

ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الأول أنه يصفها بالضخامة (ص ١٠٦)، والتكامل (ص ١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسميها بالمنجم (ص ١٠٨)، بالمخزون (ص ١١٠). الأمر الثانى أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التى استقاها فى طفولته وصباه وشبابه، ونادراً ما يمتد بها إلى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الأولى، فى الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية أو الطبيعية: «هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط. الذى كان يتحكم فى علاقاتها [هو] العلاقات الإنسانية، أنت تعرف الإنسان كإنسان.. وبس.. فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعى» (ص ١٠٧). وحين يصل المرء إلى سن العشرينيات، أى [فى] العشر الثالثة، يكون لديه «مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر فى الوجدان متراكمة» (ص١١٠).

إن «القديم» هو المهم عند نجيب محفوظ، أى ما عايشه مباشرة وتلقائياً فى عصر الطفولة والشباب: «ما هى التجربة الحية المكتملة التى

عشتها؟ ستجد أنها تتمثل فى القديم، ليس بمعنى الرجوع إلى قيمة، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لأنك عايشته وفهمته» (ص ١٠٧). ويؤكد على مفهوم «المأوى» مرة أخرى: «مع تقدم العمر يشعر الإنسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة» (ص ١٠٧). ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع «المصرية» فى هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند أدباء آخرين كانت أعمالهم انعكاساً لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة، وإن كان هناك بالفعل، مثل نجيب محفوظ، من اهتم بمرحلة مخصوصة من مراحل خبراته وانغمر فى استيحائها إما فى كل أعماله، وإما فى بعضها على الأقل (وهذا الوضع الأخير هو وضع نجيب محفوظ: «إن الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هى أحب أعمالى إلى نفسى» (ص ١٠٧)، وهى كلها تدور فى «الحارة» وأنتجها فى فترات مختلفة من عمره، وسنعود إلى هذا من بعد). وإذا كان مفهوم «المأوى» يشير إلى البعد النفسى للتجربة، فإن نجيب محفوظ يشير إليها من حيث بعدها الفنى باستخدام تشبيه حفرى: «إن المنجم الحقيقى هو الماضى البعيد. ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب فى الكتابة عنهم» (ص ١٠٨).

وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية، وهى التى تعود إلى مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال، والتى ستنعكس بصفة خاصة على أهم أعماله إطلاقاً، وهى الثلاثية، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب، وهو يصف هذه التجربة بالضخامة: «عانيت بسبب ذلك تجربة ضخمة» (ص ١٠٦)، ويكرر استخدام كلمة «معاناة» مرتين

بعد ذلك فى نفس الصفحة، ويقول عن هذه التجربة إنها أتت بتغيرات «فى النفس وفى الروح وفى العقل»، «فكان من الضرورى أن تنعكس فى الرواية» (ص ١٠٦، ويقصد الثلاثية)، وهو يضع نفسه فى هذا الإطار فى صحبة توفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح، على اختلاف قوى عنهم، فهم يتحدثون حديث من ذهب إلى الغرب ومعه الشرق، بينما روايته هو «تمثل الذى وجد الغرب وهو فى الشرق» (١٠٦). وربما نلمح فى هذا التقرير إشارة إلى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعياً، وهو يشير فى مكان آخر إلى أن الواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله، وهو يفسر أخذه بالشكل الواقعى فى الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضاً، أو كأن التجربة هى التى فرضت شكل التعبير عنها، وهو ما أبعده عن تيارات فنية أوربية، تلك التى أصبحت تهتم «باللاوعى وما وراء الواقع» بعد أن تعرض الأدب الغربى للواقع من قبل هذا فى مئات الأعمال، «ثم انكفأ إلى الداخل» أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من يصفه. يقول فى نص هام: «بالنسبة لى، وللواقع الذى أعبر عنه، لم يكن قد عولج معالجة واقعية حتى بعد أن أقدم على استخدام الأساليب الأدبية الحديثة التى كنت أقرأ عنها وقتئذ. كيف أغوص إلى واقع لم يوصف في ظاهره، ولم ترصد علاقاته.. [كانت هذه هى مهمته، كما يظهر من السياق] فى «خان الخليلى» ناس أحياء، يعيشون ويتألمون، ويترددون على المقاهى..» (ص ٧٩).

كانت هذه بعض العموميات، حول تصور نجيب لنوع خبرته.

ونأتى الآن إلى القسم الأول من أقسام خبراته، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموماً (وهذا التقسيم «تعسفى»، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة). ونقسم هذا القسم إلى موضوعات: الطفولة، الأصدقاء، الوظيفة، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة.

الطفولة:

يهتم نجيب مُحفوظ بطفولته اهتماماً كبيراً، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا، ويخصص النص لها ثمانى صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة. وقد رأيناه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه، وهو يشير إلى تجربة حرمانه من الحياة مع إخوته، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبى لإنتاجه الفنى، فلأنه لم يعرف الأخوة الفعلية فإنه يكتب عنها: «كنت محروماً من الإحساس بالأخوة.. لهذا تلاحظ دائماً أننى أصور فى كثير من أعمالى علاقات أخوة بين أشقاء، وهذا نتيجة لحرمانى من هذه العلاقة. يبدو هذا فى الثلاثية، فى «بداية ونهاية»، فى «خان الخليلى». لم أجرب هذه العلاقة فى الحياة الحقيقية. كنت دائماً أنظر إليها كشىء محرم أو مجهول. كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التى] بين أصدقائى الأخوة» (ص ٤٥ - ٤٦). ولكن، فى المقابل، كان له أصدقاء كثيرون من الأطفال (ص ٥٠)، وسيستمر علىَ صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية إلى العباسية، وهو فى سن الثانية عشرة. وربما كانت أهم المعالم فى الخبرة التى انطبع

بها نجيب محفوظ فى طفولته هى: الحارة (ص ٤٦ ـ ٤٧)، والنساء اللائى كن يترددن على أمه فى بيتهم: «من الشخصيات التى لا أنساها أيضاً اللواتى كن يترددن على البيت ليقمن بإعداد الأحجبة، وأعمال السحر، كنت أرقبهم عندما يجئن إلى أمى، يجلسن معها، يتحدثن. من معالم طفولتى أيضاً الكُتّاب.. علمنا الشقاوة، ولكنه علمنا مبادئ الدين.. كان مختلطاً للجنسين»، وقد ذهب إليه فى سن الرابعة (ص ٤٩)، والخروج إلى الآثار (ص ٤٩).

ويقول نجيب محفوظ إن طفولته تنعكس بشكل خاص فى الثلاثية وفى «حكايات حارتنا»، فضلاً عن أعمال أخرى: «لقد انعكست حياتى فى الطفولة فى الثلاثية إلى حد ما، وفى «حكايات حارتنا» بشكل أكبر» (ص ٥٢)، ولكنه يعدّل من حكمه بعض الشىء: «حكايات حارتنا»، تقول إن السبب ارتباطها بالطفولة، ربما كان هذا صحيحاً، ولكن معظمها خلق بحت» (ص ١٤٠). ويعود إلى الثلاثية ليؤكد صلتها بطفولته: «نعود إلى الثلاثية. إن مادتها يمكن القول إنها عاشت معى منذ الطفولة» (ص ١٠٥).

الأصدقاء:

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة فى حياة نجيب محفوظ، والشواهد على ذلك كثيرة (راجع مثلاً ص ٢٩ ـ ٣٠، ٣١، ٥٣، ٥٤، ٥٩، وخاصة ٥٥ و٦٠) بل يكفى أن هذا الكتاب موضع الدراسة ما هو إلا ثمرة الصداقة بين مؤلفه ومحرره ونجيب محفوظ (راجع ص ٥٩)،

ولكن الذى يهمنا فى هذا المقام هو كيف كان الأصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الإنتاج الفنى عند هذا الكاتب. لقد كانت أولى تآليفه، وهو فى عمر عشر سنوات، بسبب أحد أصدقائه، الذى رآه نجيب محفوظ يقرأ كتاباً، وكان رواية بوليسية عنوانها «ابن جونسون»، فاستعارها منه وقرأها، وأخذ يؤلف على طريقة إعادة كتابة ما يقرأ من الروايات بعد ذلك (ص ٦٠ ـ ٦١)، مع إضافة أشياء من عنده: «مع ملاحظة الإضافات التى أضيفها من حياتى، من علاقاتى وخناقاتى مع الأصدقاء». وربما كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف إليهم فى مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه إلى العباسية. يقول عنهم: «كان أصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها، فيهم ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية.. ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم يمارس شره بعيداً عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكننى كنت صديقاً للكل. كلهم شخصيات لا تنسى» (ص٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطانى، قائلاً: «استوحى أديبنا الكبير شخصيات عديدة من أصدقاء العباسية فى رواياته، ولكننى أشير إلى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد «المرايا» (ص ٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلاً بشأن صديق لم يذكر اسمه من «شلة» العباسية (ص ٥٤ ـ ٥٥)، عرف بفضله زقاق المدق ويقول: «شخصيته وتجاربه فتحت لى عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهى موزعة فى كثير من الروايات» (ص ٥٥)، وتهمنا

الإشارة فى هذا النص إلى معنى «إعادة الاستلهام» وتعدد الأعمال الفنية التى تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

الوظيفة :

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص ١٤١)، واستثمرها أنجح استثمار فى رواياته، حيث كان «يتعامل يومياً مع العديد من الناس ونماذج لا حصر لها» (١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التى عمل خلالها فى وزارة الأوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، وفى مشروع «القرض الحسن» على الأخص: «كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادمات من الحوارى والأحياء الشعبية» (ص ١٤٢). أما عن الزملاء فإنه يقول صراحة: «استوحيت الكثير من الموظفين» (ص ١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه فى الجهاز الإدارى فى فترة الأربعينيات (ص ١٤١ - ١٤٢)، (ويشير محرر الكتاب إلى عدد من شخصيات «المرايا» من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢ - ١٤٣).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة:

تيسرت لنجيب محفوظ معرفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلاً، وفى إطار الحى الذى ولد فيه، حي الجمالية، وفى داخل «الحارة» التى كانت الوحدة الأساسية فى تقسيم أحياء القاهرة القديمة: كانت الحارة فى ذلك الوقت عالماً غريباً، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى. تجد مثلاً رَبْعاً يسكنه أناساً بسطاء.. وأمام

الربع مباشرة تجد بيتاً صغيراً.. ثم تجد بيوت أعيان كبار.. وبيوت قديمة أصحابها تجار.. كنت تجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء» (ص ٤٧) . وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته فى العادة، ومع رب الأسرة أحياناً (ص ٤٩)، وهو لا يزال طفلاً، ثم عرفها مع أصدقائه فى صباه، ويذكر أحدهم على الخصوص، هو ذلك الذى عرفه إلى زقاق المدق، وعنه يقول: «الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق إلى أنحاء القاهرة» (ص ٥٥) . وبصفة عامة فإن نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى إنشاء شخصياته، ويقول مثلاً: «إن تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية» . ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شيء، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وإيجاد التفاعلات، بل لعل محصولها، مأخوذاً بذاته، أن يكون بغير ذى بال: «إذ التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جداً» . ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة: «أحياناً يخيل إليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئاً . لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق.. توجد شخصيات مختلفة وجديدة» (ص١٤٠) .

ونأتى إلى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على ا لأخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب). وهى تبدأ، هى الأخرى، منذ الطفولة، من داخل البيت أولاً، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص ٥١)، وحيث كان الأب

يتحدث دائماً عن السياسة، وبحماس شديد، ومن هنا فإن منزل العائلة كان مدخله الأول إلى السياسة، خاصة وأن الأم نفسها كان لها موقفها السياسي: «دخلت السياسة حياتي منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات في ميدان بيت القاضي. في المنزل، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد، وإذا ذكر اسم سعد زغلول، فإنه يذكر باحترام وتقديس» (ص١١١). ونلاحظ أن اهتمام الأب لم ينحصر في الالتزام بالموقف الوفدي، بل كان هذا الاهتمام جزءاً من انطوائه تحت لواء التيار الوطني بوجه أعم، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمي الحزب الوطني من قبل الوفد (ص ٥٠). وفي البيت أيضاً عرف القوى المتصارعة على الساحة: الوفد والسراي والإنجليز (ص ٥٠)، وفي سن السابعة لاحت السياسة أمامه لعبة دموية، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة في منزلهم، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص ٥٢). ويعود نجيب محفوظ إلى «مظاهرات النساء من بنات البلد» مرة ومرتين: في الأولى، وبينما كان في زيارته الأولى مع محرر الكتاب إلى دار «أخبار اليوم»، عندما التقى مع الصحفي الأستاذ مصطفى أمين لأول مرة، كان هذا الأخير يريه صوراً نادرة لأحداث ثورة ١٩١٩، ويقول جمال الغيطاني: «واستغرق كاتبنا الكبير [أي نجيب محفوظ] في الرؤية، صور المظاهرات، أصحاب الجلاليب، حفاة الأقدام.. مظاهرات النساء، نساء يرتدين الملاءات اللف، والحبرات، الرجال يحفون بهن» (ص ٤٣)، ونساء الحبرات ينتمين بالطبع إلى الطبقة المتوسطة وما فوقها، وإذا بنجيب

محفوظ يسأل مضيفه وكأنه ينبهه على نحو لطيف إلى الأهم: «هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف؟» (ص ٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيراً فليس من العجيب أن يعود إليها ويصرح: «ما أذكره ويهزني حتى الآن هو مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضي وشوارع الجمالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وخروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحواري والأزقة. لقد رأيتهن بعيني، وكان شيئاً لا مثيل له. في صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين؟ أنا شفت آلاف النساء في الجمالية فوق عربات الكارو.. نساء الحواري» (ص ١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: «ما أكثر ما رأيت» من المظاهرات (ص ١٧)، و«رأيت كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضي» (ص ٤٧)، ولكنه يقول أيضاً: «اشتركت في جميع المظاهرات التي جرت» (ص ١١٤)، ويحكي بالتفصيل حكاية مظاهرة في شارع محمد علي كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته في الجري وعون امرأة أطلت فجأة من إحدى الشرفات (ص ١١٤ ـ ١١٥)، ولنتذكر مرة أخرى أن سنه تدور حول السابعة أيام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الأحداث ذات خطورة عظيمة في وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: «يمكن القول إن أكبر شيء هز الأمن الطفولي هو ثورة ١٩١٩. شفنا الإنجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضي» (ص ٥٢).

كان كل الوطنيين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفدياً من بعدها. يشير إلى هذا الكاتب مصطفى أمين: «موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك» (ص ٤٢). ويقول هو نفسه: «كان الوفد هو حزب الأمة بلا جدال، وكان من يقول إنه ليس وفدياً يبدو فى نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشى أكلم نفسى من الضيق والقهر» (١١٥).
وتحتل شخصية سعد زغلول مكاناً متميزاً فى «نجيب محفوظ يتذكر» حيث تتعدد الإشارات إليه، وهى تتركز ما بين صفحات ١١١ ـ ١١٩. وقد كان اسمه موضع «احترام وتقديس»، حتى إنه: «عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجرى بعينى على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده» (ص ١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك فى جنازته: «من المشاهد التى لن أنساها جنازة سعد زغلول» (ص ١١٦). ويصرح تصريحاً فى التلفزيون فى عصر جمال عبدالناصر: «إن أحب زعيم إلى نفسى هو سعد زغلول» (ص ١١٨)، ويعود إلى استخدام كلمة «الحب» مرتين: «كان سعد محبوباً إلى درجة غريبة» (ص ١١٦)، «هذا الحب كان مدرسة للوطنية» (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حد الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغلول هذه، وهو يضيف مدرسة ثالثة: ما زرع فى أرواحنا الوطنية، وعلمنا أصولها، هم المدرسون، خاصة أولئك المعممون من أساتذة اللغة العربية. كانوا يتوقفون خلال الحصص عن الدروس ويبدءون أحاديثهم عن الوطنية» (ص١١١).

ويحدد نجيب محفوظ موقفه من التيارات والقوى السياسية غير الوفد: فهو «لم يتعاطف أبداً» مع حزب مصر الفتاة، الذى رأى أن زعيمه كان انتهازياً (ص ١١٨)، «أما الذين كرهتهم منذ البداية فهم الإخوان المسلمون» (ص ١١٨)، وعاداهم لمنافستهم للوفد، ويعبر تعبيراً انفعالياً قوياً عن ازوراره عنهم: «لم أكن أطيق هذه السيرة أبداً» (ص١١٩)، ويشير إليهم بتسمية «أصحاب الذقون» (ص ٢٨). أما «ثورة سنة ١٩٥٢»، فإنه لم يرفضها، ولم يكتب أى عمل ضدها (ص١١٧)، وخيل إليه حين قامت أن مبادئها هى مبادئ الجناح اليسارى للوفد الذى كانت أفكاره تتناسب مع ميول نجيب محفوظ، فرحب بها عند قيامها (ص ١١٥). وهو يشير إلى معالجته لمسائل سياسية فى الستينيات، يسميها «موضوعات حساسة جداً» فى روايتى «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» وفى قصة «الخوف» (ص ١١٧).

فى ختام هذا التناول لتجربة نجيب محفوظ السياسية، كما تظهر من خلال نصنا، نجد أن أهم نصوصه فى هذا الصدد، والذى يبرر الطول النسبى لذلك التناول، هو النص الذى يقرر وجود السياسة كمصدر من مصادر إنتاجه الفنى ككل: «فى جميع ما أكتب ستجد السياسة. من الممكن أن تجد قصة خيالية من الحب أو [من] أى شيء، إلا السياسة، لأنها محور تفكيرنا. الصراع السياسى موجود، حتى فى «أولاد حارتنا» التى يمكن أن تصفها بأنها رواية ميتافيزيقية، ستجد الصراع على الوقف» (ص ١١٧).

وهذه الكلمات الأخيرة تنبهنا إلى ضرورة فهم لفظ «السياسة» هنا بأعم معانيه وبأقواها معاً، أى معنى الصراع على السلطة، ومع إضافة البعد الاجتماعى إليها (راجع ص ٨). ولكن نجيب محفوظ يقول قولاً قد يبدو مختلفاً بعض الشىء عما يثبته مطلع هذا النص الذى أتينا عليه، وذلك حين يقول فى موضع آخر: «لعبت المرأة فى حياتى دوراً كبيراً، إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها» (ص ١٤٩). وربما تكمن وسيلة ورفع هذا الاختلاف الظاهرى فى الإشارة إلى أن النص الأول يتحدث عن «الأعمال»، بينما يتحدث الثانى عن «الحياة»، وفى كلتا الحالتين نجد تأثير السياسة قوياً ومسيطراً.

خبرات مع المرأة:

قد يكون الحب عند الرجل هو المرأة، ولكن المرأة ليست الحب وحسب، أو قل إن الحب لا يغطى كل مفهوم المرأة عند نجيب محفوظ. فالمرأة هى النصف الآخر فى الحب، وفى الحياة الاجتماعية كذلك، وهى أيضاً المنبع الحيوى والراعية، وهى أخيراً نوع من السربل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساوياً على الدقة للمرأة. ففى أهم نصوصه عن المرأة فى الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: «الحقيقة أن المرأة فى حياتى وأدبى شىء واحد. لعبت المرأة فى حياتى دوراً كبيراً، إن لم يكن ميل السياسة فهو يفوقها» (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الأنثوى: أولها «أثر الوالدة فى التربية،

ونوع الثقافة التى منحتها لى»، ثم تجربة الحب الأول والأكبر فى حياته، ثم تجارب سريعة «مع عدد كبير من النساء والفتيات، نماذج عجيبة وغريبة، ظهرت فيما بعد فى أعمالى كلها»، ثم زواجه أخيراً (ص ١٤٩). فالمرأة إذن ليست وحسب. ولكن الحب أيضاً ليس هو المرأة وحسب: ففى نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول إلى الحب عامة وليس إلى حب المرأة على الخصوص: «كتبت الكثير من أعمالى تحت تأثير حالة حب، ليس من الضرورى وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب. ولما كان حب المرأة ليس متاحاً دائماً، فقد كان حب أى شىء [يحل] محل حب المرأة» (ص ١٤٩) ولكنه لا يوضح معنى ما يقصده بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه فى تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، إذ يرى أن «حياتى الزوجية قد ساعدتنى، وليس العكس» (ص١٥٠). ولا يشير الكتاب أى إشارة إلى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرة ومرات إلى حبه الأول والأكبر، الذى ستبدو آثاره، كما يقول، فى تجربة «كمال عبدالجواد» فى الثلاثية وحبه «لعايده شداد» (ص ٥٨)، والذى يرق وجه نجيب محفوظ عند الحديث عنه (ص ٢٣). هذا الحب (الذى كان «التجربة العظمى فى حياته حتى الآن»، كما يقول جمال الغيطانى (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)،

يصفه نجيب محفوظ بقوله: «العباسية عرفت أول حب لى من نوعه. كانت تجربة مجردة من العلاقات [أى من الاتصال الشخصى] نظراً لفوارق السن، والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أى شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثيراً مما أضفيته عليها» (ص ٥٨). لقد كان إذن حباً من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فنكون إذن بإزاء «إبداع غرامى» مقابل لحالة الخلق الفنى. ويشير نجيب محفوظ على الخصوص إلى انجذابه إلى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣). يقول فى نص من «المرايا»، ومن فصل «صفاء الكاتب»، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ بما يدل على صلته المباشرة بغرامه الأكبر: «وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه الفتاة عانقت سراً من أسرار الحياة المتفجرة» (ص ١٤٤)، «وتمثل ذلك الحب فى صورة قوة طاغية متسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قذف بى فى جحيم الألم، وصهرنى، وخلق منى معدناً جديداً تواقاً إلى الوجود، ينجذب إلى كل جميل وحقيقى فيه». «وبنى الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتعلاً كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر فى أعماقى كقوة خامدة، ربما حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد» (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب فى حياة نجيب محفوظ بأنه أُلقى فيها كمثير، كأنه «شفرة» تشير إلى شىء، وكأن عليه أن يحل رموزها للوصول إليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمة أيضاً، ووجود موضوعى أمام الرجل وفى تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فإن نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدءاً من طفولته، كما سبق وأشرنا إلى ذلك. ولا شك أن اهتمامه «بمظاهرات نساء الحوارى والأزقة» (ص ١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه إلى المرأة كقوة اجتماعية، أضف إلى هذا خبرته بالفتوات من النساء، و«بالمعلمات» منهن فى الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا إلى استمتاعه بالحديث مع النساء القادمات لرهن حيلهن فى مشروع القرض الحسن (ص ١٤٢). ويقول برنة فيها شىء من المفاخرة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: «عرفت النساء فى الأحياء الشعبية من المعايشة المباشرة. يكفى جلوسى أمام بيتنا فى الجمالية. كن يجئن إلى أمى، إحداهن تبيع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واظبن على زيارتنا فى العباسية. كنت أصغى إليهن فى أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن فى رواياتى فيما بعد» (ص ١٤٧ - ١٤٨). وإذا كان قد عبّر فى رواياته عن كثير من المنحرفات، فلأنهن جزء من الواقع، بل إنه يعتبر «رواياته حشمة بالنسبة للواقع»: «أعرف عن الواقع الاجتماعى حقائق مخيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدى إلى الحقيقة بالضبط.. الحياة الاجتماعية التحتية مرعبة. لماذا نتجاهلها؟» (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيراً أن نجيب محفوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختم هذا القسم من الخبرة الإنسانية لنجيب محفوظ، والتى ستصبح من بعد مادة يعمل عليها خياله وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهى جديرة بالفنان الباحث عن معرفة البشر، ألا وهى ما يمكن أن نسميه «موقف الحياد النسبى للفنان» وهو فى غمار علاقاته الإنسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب». ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهد لوعيه بقدر من المسافة المناسبة تبعده، أى وعيه الفنى، عن أن ينغمر تماماً وبكليته فى خبرات الفنان من حيث هو إنسان فاعل، فكأنه إنسان ذو مواقف وعواطف خاصة وذو اختيار فى علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضاً، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنان الذى يراقب كل شيء ويتمثل كل شيء بنوع من موقف الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية فى نصنا، ولكنها ذات دلالة، أهمها اثنتان: الأولى أنه فى نفس الوقت الذى يقول فيه عن أصدقاء العباسية إنه كانت تتمثل فيهم «كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها»، إلا أنه يقول أيضاً: «لكننى كنت صديقاً للكل. كلهم شخصيات لا تنسى» (ص ٥٣). ونرى أن الذى يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الإنسان الفاعل المختار [illegible] فيه، وهو الذى يظهر خاصة فى الجملة الثانية. (قارن أيضاً إشارته إلى اهتمامه بمعرفة «الإنسان فى كامل أبعاده»، (ص ١٠٨)، وكذلك قوله فى نفس الصفحة: «ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب فى الكتابة عنهم»). الملاحظة الثانية هى التى نجدها فى قوله عن الباشوات: «لم

أعرف الباشوات إلا فى ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، انظر إليهم من بعيد» (ص ٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا فى مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقى فى بعض الأحيان ومعرفة حميمة فى بعض آخر. وإذا كان هناك من الأدباء من يدور أدبهم فى فلك الزمان كمقولة مركزية، مثل بروست الفرنسى الذى يرد اسمه كثيراً كما رأينا فى «نجيب محفوظ يتذكر»، فإن المكان قد يبدو هو المقولة المركزية فى أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو فى أهم إنتاجه على الأقل، وهو ما يظهر، على نحو مباشر، من العناوين المكانية لكثير من رواياته، مثل: «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلى»، «زقاق المدق»، «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية»، «حكايات حارتنا»، «أولاد حارتنا».. يقول جمال الغيطانى محرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عند شخص المؤلف وفى أدبه على السواء «لم أر إنساناً ارتبط بمكان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عاش فى الجمالية إثنى عشر عاماً، هى الأعوام الأولى من عمره، ثم انتقل إلى العباسية، لكنه ظل مشدوداً إلى الحوارى والأزقة والأقبية، إلى الحسين، إلى الجمالية، إلى الناس الذين عرفهم وعرفوه. ثم كان المكان محوراً لأهم وأعظم أعماله الأدبية» (ص ٨٠). وقد أحسن هذا التقرير حين أشار إلى «الناس» ضمن مكونات عامل «المكان»، فالمكان المقصود إنما هو مكان، وليس مجرد موضع هندسى. ولكننا نذهب إلى أبعد من هذا،

ونشير إلى أن غرام نجيب محفوظ إنما يتجه في المحل الأول إلى «القديم»، وصحيح أن هذا القديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنة، ولكنه زماني ومكاني معاً، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ إلى مكان بقايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن الزيارة أثارت «حنينه إلى الزمن القديم»، فهنا يجتمع المكان والزمان، ويكون المكان وسيلة لاستدعاء الزمان الماضي (ص ١٧)، وما التعلق بالمكان إلا نتيجة أنه هو الذي يبقى ويدوم، نسبياً، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحول على الفور إلى ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: «التجربة الحية المكتملة التي عشتها.. تتمثل في القديم.. باعتباره المأوى الخاص بك، لأنك عايشته وفهمته» (ص ١٠٧). بل إنه يسمي هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: «يركن الإنسان إلى طفولته، إلى العمر الذي انقضى. من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حنيني إلى الحارة، ومصادر رواية الحرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى.. يخيل إليّ أن الإنسان كلما تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيل إليه أنها اندثرت» (ص ١٠٧).

تدور أحداث معظم إنتاج نجيب محفوظ في القاهرة، وفي القاهرة القديمة خاصة، وفي حي الجمالية وما حوله خصوصاً، وفي الحارة على وجه أخص. وإذا كان هناك مكانان يتردد ذكرهما في كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير إلى أماكن يرد ذكرها في «نجيب محفوظ يتذكر»، فنتحدث على الترتيب عن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلك باعتبارها من المصادر العامة للإبداع الفني عند هذا المؤلف.

«الجمالية» (نسبة إلى بدر الدين الجمالى، «أمير الجيوش» والقائد المشهور فى العصر الفاطمى وبانى أهم أسوار القاهرة) هى الحى الذى ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقى فى إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطانى: «غاصت الأعوام الاثنا عشرة التى قضاها نجيب محفوظ فى الجمالية إلى أعماقه، وانعكست بقوة فى عالمه الروائى» (ص ١٩، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو إليها دائماً: «المكان الذى بقيت مشدوداً إليه، أتطلع دائماً هو منطقة الجمالية» (ص٥٢). «لم أنس الجمالية. حنينى إليها ظل قوياً. دائماً كنت أشعر بالرغبة فى العودة إلى الجمالية، إلى أصدقائى هناك» (ص ٥٤، ولاحظ إضافة العنصر الإنسانى ممثلاً فى الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). «كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حد له» (ص ٥٦، والإشارة المباشرة هنا إلى «منطقة الحسين»، ولكنه يشير إلى الجمالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن «استمتاعه بالمنطقة»، «سيراً على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المعز لدين الله الفاطمى حتى الغورية»، فى فترة الصبا والشباب المبكر (ص ٥٤). يقول محرر السيرة: «لم ينقطع عن الجمالية. ظل حنينه إلى القاهرة القديمة قوياً جارفاً، وأصبح هذا العالم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماقه، واستطاع أن يعكس روحها بقوة وصدق» (ص ١٨). وقد عاد نجيب محفوظ إلى جوار الجمالية كموظف، فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات •ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك إلى أهداف

فنية، حيث كان مقره الجديد فى مكتبة الغورى بعيداً عن سيطرة رؤساء الإدارات فى ا لمقر المركزى لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدراً من حرية الحركة: «كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى فى النهار، حيث المقهى العريق شبه خالٍ، أدخن النارجيلة، أفكر وأتأمل. كنت أمشى فى الغورية أيضاً. لقد انعكست هذه المنطقة فى أعمالى» (ص ٥٧). ويقول معبراً مباشرة عن كون الجمالية مصدراً من مصادر إنتاجه الفنى: «كان بينى وبين المنطقة والناس هناك، والآثار، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، لم يكن ممكناً الراحة منها فيما بعد إلا بالكتابة عنها» (ص ٥٥). ويقول تفصيلاً مشيراً إلى ما يسمى بالإلهام: «أحياناً يشكو الإنسان بعض جفاف فى النفس.. عندما أمر فى الجمالية تنثال علىّ الخيالات. أغلب رواياتى كانت تدور فى عقلى كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة، أثناء تدخينى النرجيلة. يخيل لى أنه لابد من الارتباط بمكان معين، أو شىء معين، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والأحاسيس» (ص ٥٦). هذا المكان منطقة الجمالية فى حالة نجيب محفوظ، وقد يكون الريف أو غيره فى حالة آخرين، ويمكن اعتباره مصدراً دائماً للطاقة الفنية: «نعم، لابد للأديب من شىء ما، يشع ويلهم» (ص ٥٦). ونلاحظ أخيراً أن أستخدام تعبير «الجمالية» يكون محاطاً دائماً فى نصنا بهالة انفعالية قوية، بينما تعبير «منطقة الحسين» أحياناً ما يأتى فى سياق محايد بعض الشىء، وأحياناً ما يساوى نجيب محفوظ ومحرر السيرة على السواء ما بين «منطقة الحسين» و«الجمالية»، أو كأن الأولى أعم من

الثانية وتحتويها وتحتوى غيرها (زقاق المدق، خان الخليلى، الغورية...).

ومن المفهوم أن المهم هنا هو الإشارة العامة، ولا تهم التحديدات الإدارية الدقيقة. وأحياناً ما يستخدم النص تعبير «الحسين» وحسب، أو «أهالى الحسين» (راجع بصفة بصفة عامة: ص ١٠، ١٨، ٥٢، ٥٦، ١٢٧ و ١٥٣). وربما تكون هناك فى النص كله إشارة واحدة أو اثنتين إلى «مسجد الحسين» (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية، «التى كانت مواجهة لمسجد الحسين»، ص ٥٢)، حين يقول عن عناصر أنشطته الاستمتاعية فى المنطقة بدءاً من فترة الشباب المبكر فطالعاً: «كانت كل سهراتنا فى منطقة الحسين. كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حد له، وتبلغ سهراتنا أجمل لياليها فى رمضان. كنا نمضى إلى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ على محمود، ونقضى [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح. كان ذلك أثناء دراستى، ثم أثناء وظيفتى. تعرف أننى لم أنقطع عن منطقة الحسين حتى أوائل السبعينيات» (ص٥٦). وربما كانت هذه الإشارة إلى المسجد والاستماع إلى تلاوة القرآن هى إحدى الإشارات النادرة جداً إلى جانب التكوين الدينى فى ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩: «الكتّاب.. علمنا مبادئ الدين»، ص ٥١: «الثقافة الوحيدة فى البيت ذات طابع دينى»، ص ٥٣: «كان الخيط الثقافى الوحيد فى الأسرة هو الدين»، والمقصود فى كل ما سبق خبراته وهو طفل، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم: «عرفت مصادفةً أنها تصلى»، (ص ٤٨).

الوحدة الأساسية فى أحياء القاهرة القديمة كانت هى الحارة، وهى الطريق المرصوف الذى تقوم على جانبيه المنازل. وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة فى طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحياناً من حيث الثراء والمكانة (راجع ص ١٦و ١٩، ٤٦ ـ ٤٧). وقد خصص جمال الغيطانى فى النص موضوع الدراسة صفحات نافذة (ص ١٩ ـ ٢٢) للحديث عن الحارة فى أيام نجيب محفوظ وفى أعماله، فنحيل إليها. أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة فى أعماله من حيث هى مصدر لإنتاجه الفنى: «إن ما يحركنى حقيقة عالم الحارة. هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعى، أو خيالى، أو فترة من التاريخ، ولكن عالمى الأثير هو الحارة. أصبحت الحارة خلفية لمعظم أعمالى، حتى أعيش فى المنطقة التى أحبها» (ص ٥٧). أما الخلاء الذى يظهر على حدود عالم الحارة فى بعض روايات نجيب محفوظ، فإنه استوحاه من العباسية، التى كانت تمس حدود الصحراء (ص ٥٧). أما الحارة التى تظهر فى الثلاثية وفى إنتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فإنها تعبر تعبيراً دقيقاً عن الحارة الفعلية فى أيام طفولته وصباه (ص ٢١)، مع بعض التصرف الفنى بطبيعة الحال (راجع مثلاً ص ١٣ ـ ١٤، حول موقع بيت أسرة أحمد عبدالجواد فى الثلاثية). وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية، «مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة» (ص ١٢٦)، وأهمها فى المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هى الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص ٤٧، ١٢٠ ـ ١٢٦).

ونأتى الآن إلى المقهى. يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس فى المقهى، ويعدد النص المقاهى التى آثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤، ٢٩، ٣٢، ١٢٦ ـ ١٢٧)، ولكن الذى يهمنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الإنتاج الفنى عند هذا الفنان؟ يقول: «المقهى يلعب دوراً كبيراً فى رواياتى» (ص ١٢٦)، ويحدد: «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير. كل نَفَس «شيشة» كان يطلع بمنظر. كان خيالى يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيشة» «ص ١٢٧، وراجع ص ١٧). ويحتل هذا المقهى المذكور مكانة أثيرة فى النص فيتكرر اسمه كثيراً (مثلاً ص ١٧، ١٨، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ١٢٦ ـ ١٢٧)، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين. إن عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو «محور الصداقة» (ص١٢٦)، و«عالم من الأُنس، ملتقى الأصحاب» (ص ١٢٧)، وهو الموضع الحميم الذى يُنبت الشعور بالألفة والاطمئنان، وهو بهذا كله خلفية إيجابية لاستثارة الخيال والأفكار.

وربما وجبت أخيراً كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير إليه، وهو حى الفرق المسرحية والغنائية فى العشرينيات وما بعدها فى «روض الفرج» قرب الساحل الشرقى للنيل شمال القاهرة. يقول: «نعم، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى» (ص ١٣٢). ولكنه مكان محايد، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية، وهو حال الجمالية والحارة والمقهى.

(جـ) مصادر الإنتاج الخاصة:

نتناول في هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب محفوظ بالإشارة إلى أصول موضوعاتها أو شخصياتها. هذه الروايات هي «زقاق المدق» و«الثلاثية» و«اللص والكلاب» و«المرايا» و«حكايات حارتنا» و«الكرنك» و«الحرافيش»، إلى جوار عدد محدود جداً من القصص القصيرة.

يقول جمال الغيطاني: إن نجيب محفوظ استوحى موضوع «زقاق المدق»، التي هي «من أجمل رواياته»، من هذا الزقاق الضيق، الذي لا يزيد طوله عن اثنى عشر متراً وعرضه خمسة أمتار (ص ١١)، ومن أهم معالمه المقهى الذي عرّفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥)، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك. «في لحظة ما ولدت فكرة» «زقاق المدق»، وفي أيام بعينها». «في نفس هذا المكان تكونت الرواية، منظراً في إثر منظر، وحدثاً إثر حدث» (ص ١٢)، ولا تزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة إلى اليوم: «إذا ذهبنا اليوم إلى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق، ودكاناً آخر مغلقاً» (ص ٢١).

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الإشارة إلى مصادرها إلى حد كبير جداً، وهناك أولاً مصدر «شكلي» لها هو نوع رواية الأجيال، الذي قرأ عنه في كتاب أجرومية الرواية: «أعجبني هذا الشكل... ما تردد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من

هذا النوع» (ص ١٠٠). وجعل يتأمل الأمر ويدرسه، وأخذت «التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. إن تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب» (ص ١٠١). ويقرر نجيب محفوظ، على نحو أكثر حسماً، عن الثلاثية: «إن مادتها يمكن القول إنها عاشت معي منذ الطفولة. الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي» (ص ١٠٥). أما من حيث المواقع المكانية، فهناك إشارات عديدة إلى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية، باسمها أو تحت اسم آخر، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة «أحمد عبدالجواد» أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية، لا يزال قائماً إلى اليوم (ص ١٤)، كذلك فإن المقهى الذي كان يجتمع فيه «كمال عبدالجواد» مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١)، وفي المقابل فإن نجيب محفوظ أخذ موقع «قصر الأمير بشتاك» (وهو قائم إلى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبدالجواد في الرواية، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في «سوق النحاسين»، الذي لا يزال قائماً إلى اليوم. ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ، وخاصة في الطفولة، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية، ولكن يضاف إلى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات، وهو يصرح بأن «كمال عبدالجواد» هو «جزء مني» (ص ١٠٦)، ويقول: «إن أزمة كمال هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي» (ص ١٠٦)، وقد سبق

أن رأينا أن شخصية المحبوبة «عايدة شداد» في الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية وملامح الأم الفعلية لنجيب محفوظ، وإن كان يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩، ١٥٣) أخيراً، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبدالجواد من جار لهم كان بيته في مواجهة بيتهم: «راجل شامي، اسمه الشيخ رضوان، مهيب الطلعة»، وكان مسموحاً له وهو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة.

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء إلى كثير من مصادر مجموعة «المرايا»، ومنها ما يعود إلى أصدقاء العباسية «بشكل مباشر» (ص ٥٤)، أو إلى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الوظيفية (ص ١٤٢). أما «حكايات حارتنا» و«الحرافيش» فإنهما تعودان إلى مصادر في الطفولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١ و ١٤٠، ١٠٧).

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة، وعن طريق القراءة في الصحف إلى حد كبير. أما الأولى فهي «اللص والكلاب»: «كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف. من هنا ولدت «اللص والكلاب». لقد حدثت لي هوسة بهذا الرجل. أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون

أن أعرف طرق التعبير عنها: العلاقة بين الإنسان والسلطة ومجتمعه» (ص ١٠٨). وأما الثانية فهى «الكرنك»، حيث انطلقت «الشرارة» بالمصادفة، وكان كاتب السيرة حاضراً مع نجيب محفوظ فى مقهى عرابى بالعباسية، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عينا نجيب محفوظ عند رؤيته، وأخذ يتأمله خفية، ثم عرف من أخباره ما حدثه به أصدقاء المقهى، حيث كان الرجل مديراً للسجن الحربى سابقاً، ومن الطريف أنه لم يظهر فى المقهى بعد ذلك، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه فى حادث عن طريق القاهرة - الإسكندرية الزراعى (ص ٢٥ - ٢٦). أما رواية «الكرنك» فلم تظهر إلا بعد ذلك بسنوات.

ويتحدث نجيب محفوظ عن الصدر الواقعى لبطل «السراب»، وكيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا، وكذا عن مصدر شخصية «أحمد عاكف» فى «خان الخليلى» (ص ١٠٢)، ويقطع بأنه لا يوجد شىء منه هو نفسه، أى نجيب محفوظ، فى هذه الشخصية (ص١٠١ - ١٠٢). وهناك فى النص إشارات عديدة إلى مصادر أخرى لشخصيات مثل «محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين» فى الثلاثية (ص ١٤١)، والفتوات (ص١٢٠ - ١٢٦)، والشخصيات الرمزية فى «أولاد حارتنا» و«الحرافيش» (ص ١٢٦).

أخيراً، وفيما يخص القصة القصيرة، فإنه يذكر مصدراً مهماً لمجموعة «دنيا الله»، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت. هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه فى الموت، ويصوره بأنه مثّل «أزمة كبرى

مر بهما»، ويقول: «لم أنتصر على فكرة الموت إلا بعد أن كتبت عنه. لا شيء يحررك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك إلا الكتابة» (ص١٣٩)، فكأن الكتابة نوع من العلاج النفسي.

ثالثا : العمليات

نتناول موضوع العمليات الإنتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الإنتاج والعملية الإنتاجية المباشرة.

(أ) ظروف الإنتاج:

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة «الظروف» («الظروف التى كانت محيطة بى»، ص ١٠٤)، ونقصد بها مجموعة العوامل الخارجية والداخلية، التى تحيط بفعل الإنتاج الفنى هو أحد العمليات الضرورية المهيئة لفعل التنفيذ الفعلى الأخير، وهذا هو الذى يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الإنتاج» إذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فإن الإعداد للإنتاج هو أحد العمليات الإنتاجية بوجه عام.

وسنتحدث عما يشير إليه كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية ثم تلك الخارجية، ومارين من الأعم إلى الأخص بقدر الإمكان.

رأينا من قبل النص الذى يقول فيه نجيب محفوظ إنه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير هالة حب (ص ١٤٧)، فكأن «حالة الحب» عامل عام من عوامل الإنتاج عنده/ ويبدو أن تعبير «حالة حب» تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين إدراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير «حالة الحب»، وكأنه إدراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل وما لا يلزم من الانفعال المشوش. وقد أشرنا من قبل أنه لا يوضح ما يقصد بأنه وضع حب أى شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضاً المحيطة بفعل الإنتاج الفنى عند محفوظ ما يمكن تسميته «بالتغذية المستمرة». فهو يقول: «كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يومياً» (ص ٩٥)، وقد مر بنا تنوع قراءاته فى ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية فى المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات فى عالم الكتب (ص ٣٦، ٧٨). وإذا كانت هناك تغذية من الخارج، فإن هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زياراته إلى القاهرة القديمة، وجلوسه فى المقاهى التى يحبها، مما يوحى إليه بالأفكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطاً جداً (ص ١٢٧).

ولا شك أن فترة الإعداد للعمل الفنى تقف بقدم فى إطار الظروف المحيطة وبقدم آخر فى إطار عمليات الإنتاج. ومن الإعداد ما يقتصر على جمع المادة وإعداد الأفكار والانتقاء التدريجي لبعضها. وهو يفصل فى تجربته بشأن الثلاثية بعض الشيء (ص ١٠٠ ـ ١٠٦)، وقد أمضى فى التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها إلى «الصبر» و«الجلد» (ص ١٠٥)، أو فلنقل: إلى «النفس الطويل» وإلى «المثابرة». يقول: «عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة. لو أنك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما أقول. ما خططته من أجل كل شخصية، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف، حتى لا أنسى الملامح والصفات.. كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى فى بناء متماسك. قسم كبير من الأوراق والكراسات كتبتها فى أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأنٍ تحدونى الرغبة إلى أن أنهى شيئاً جيداً» (ص ١٠٣). ومما يؤكد أن الإعداد للثلاثية استمر لسنوات قوله: «فى السنوات التى سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك» (١٠١). وقد احتاجت الثلاثية، وهى «العمل الضخم»، إلى «جهد كبير» وإلى «رصد وتجميع» (ص ١٠٥)، ومن قبل هذا كله إلى «تمرين طويل وتفرغ كامل» (ص ١٠٠). وهكذا يبدو لنا أن الإعداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل والزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الأدباء الذى «التقط» منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع بإصدار رواية بعد ستة أشهر: «بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية إذا كانت قد كتبت وصدرت فى ستة أشهر فقط»، (ص ١٠١).

في مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ رواية «الحرافيش»: «فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفعة خيال، لا يحتاج إلى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية: العمل الواقعى هو الذى يحتاج إلى رصد وتجميع» (ص ١٠٥).

ومن التفاصيل الدقيقة، وذات الأهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محفوظ يلقى بها عرضاً فى سياق حديثه، قوله: «إننى لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتى» (ص ١٠١)، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الإعداد للعمل الفنى، وهو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل إنتاج عمل ينتمى إلى نفس النوع، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحباً والحرية موفورة. وهذا لا يعنى عدم وجود قراءات على الإطلاق، إنما التحذير هنا من القراءات التى تأتى فى الفترة السابقة على الكتابة مباشرة، أما القراءات فى غير هذا الوقت فهى كانت قائمة وفيرة، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة. فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق: «ولكن هذه القراءات كانت جزءاً من ثقافتى وإطلاعى» (ص١٠١). وقد سبق له أن أثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما أشار إلى بعض الروائيين الذين قرأ لهم: «إننى لم أتأثر بكاتب واحد بل أسهم هؤلاء جميعاً فى تكوينى الأدبى، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم»، والعبارة الأخيرة هى التى تهمنا فى السياق الحالى، وهى تطلق حكماً عاماً على شتى حالات الإنتاج الفنى عند نجيب محفوظ (٧٩). بل إنه يضيف ما هو أكثر: فهو لا

يتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقة وهو بسبيل الكتابة، بل إنه يحاول كذلك أن يبعد عن ذهنه حاصل ثقافته المعرفية أيضاً، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفى نفس السياق: «عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله، وأنهج منهجاً واقعياً»، وذلك فى مقابل التكنيكات الروائية الغربية المستخدمة فى وقته فى الغرب (ص ٧٩).

وهناك من عمليات الإعداد ما يمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية. ويقدم نجيب محفوظ مثالاً هاماً على موقف العوائق هذا، والذى يعد ظرفاً سلبياً فى إطار الإعداد لفعل الإنتاج المباشر، ألا وهو «صراعه مع اللغة» بحسب عبارته، بل يقول: «إن أكبر صراع فى حياتى [كان] مع اللغة العربية» (ص ١٠٣). وقد ظهر الصراع عند دخوله إلى المرحلة الواقعية فى تأليفه: «عندما جئت إلى الأدب الواقعي كان الأمر صعباً: كان الأسلوب لا يمشى فى يدى، لا يطاوعني. دخلت فى صراع، بلا شعور، بينى وبين اللغة .. كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولاً مع أنه فصيح؟». ويعيد صياغة «المشكلة» أو العائق: «كيف تطور اللغة كى تصبح فنية واقعية؟» ٠ص ١٠٣). وفى هذا الإطار ينتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لأنه لم يرجع إلى الظروف التى أنتج فيها إنتاجه، ولو كان قد فعل «لعرف المتاعب التى واجهتنى»، ويضيف: «إنه لم يتكلم عنى فى موقعى، لم يقل كيف وجدت الرواية، كيف تطورت بها، وإلى أى حد وصلت، لم يراع الظروف التى كانت محيطة بى فى البداية» (ص ١٠٤).

من ظروف الإنتاج البارزة عند نجيب محفوظ ظرف خارجي ولكنه مؤثر، ألا وهو حرصه على تنظيم إيقاع حياته اليومية حرصاً شديداً. والواقع أن القارئ للنص الذى بين أيدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه أن إبداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدى، وتركيز قوى أخيراً هو نتيجة لكل ما سبق. ويرجع نجيب محفوظ سمة التنظيم إلى سببين «تكوينين» اجتمعا معاً: فهو من ناحية اتجه إلى تكريس حياته للأدب فى سن اعتبرها متأخرة نوعاً ما (حوالى الخامسة والعشرين)، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميدانه المختار تكون شاملة محيطة متعمقة، فلابد من نظام وتنظيم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه أصبح موظفاً، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها: «كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتنى؟ الوقت محدود، عملت موظفاً، وكان أمامى الكثير، لهذا بعد تخرجى والتحاقى بالوظيفة استمررت أعمل فى البيت وكأنى لا أزال طالباً» (ص ٧٥)، ويقول: «نعم أنا منظم. والسبب فى ذلك بسيط، إذ عشت عمرى كموظف وأديب، ولو لم أكن لما كنت اتخذت النظام بعين الاعتبار، كنت فعلت ما أشاء وفى أى ساعة أشاء، لكننى فى هذه الحالة.. يبقى لى من اليوم ساعات معينـة، فإن لم أنظم هـذا اليـوم فسأفقد السيطرة عليه» (ص٧ ـ ٨). يقول كاتب السيرة: «يمكنك أن تضبط الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى... عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شيء فى حياته يتم بحساب زمنى دقيق» (ص ٣٨، وقارن ص ٣٤ حول وقته فى الإسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت فى جوفه» ساعة داخلية لا تخطئ التوقيت»

(ص ٣٥) . إن هذا التنظيم الخارجي للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو «الثمرة» كما نجد فى اصطلاح بعض الأصوليين، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته إلى أعلى درجة، وهو ما يعبر عنه نفسه بقوله: «كنت حريصاً ألا أبدد وقتى» (١٥١، وانظر ص ١٥٠)، وهو ما يعنى استغلال طاقته إلى الحد الأمثل. ولا شك أن مثل هذا التنظيم، بدافع، تكريس الحياة للفن وحده وبهدف حماية الطاقة وحسن استخدامها، لابد أن يؤدى إلى خلل فى جوانب أخرى من حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية. وهنا يعترف نجيب محفوظ: «أعترف أننى لم أكن موفقاً فى حياتى الاجتماعية» (ص١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهماً من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص ١٥١، ويرد فيها تعبيراً «نظام عملى» و«نظام حياتى»). (حوالى تنظيم وقته الأسبوعى، راجع ص ٢٣، ٢٥، ٢٧، ١٥١، ووقته السنوى، ص ١٠٣، حيث أصبح لا يعمل إلا من شهر أكتوبر إلى أبريل، «بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينى»، ص ١٠٣، وراجع ص ٣٢ حول نظامه الصحى «الصارم» بعد إصابته بمرض السكر).

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادراً على التركيز الفعال، وهو ما يؤدى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه.

وللتركيز جانبان: إيجابى وسلبى. أما التركيز الإيجابى فهو يكون بالالتفات الكلى إلى العمل الفنى، ونجد تعبيراً عنه فى قول كاتب السيرة

عن السيرة عن نجيب محفوظ إنه تتجسد فيه معان، منها «الإخلاص الصوفى للإبداع، الذى يعمل إلى حد الفناء فى الفن» (ص٥)، وأنه أدرك «أن الأدب مجاهدة، وأنه متمثل فى الاقتصاد فى الجهد من ناحية، وفى إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد فى الجهد، فإنه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، فى المجالس التى يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة («فى مقهى «ريش» كان نجيب محفوظ يبدو مستمعاً أكثر منه متكلماً... [كان] فى معظم الوقت»، (ص ٢٤)، «بدأت علاقتى بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى فى الإسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعاً هو حديثه ممتع جداً، وكثيراً ما أكون مستمعاً إليه»، (ص ١٣١)، باستثناء جلسات الأصدقاء، «الذين أبقى معهم على سجيتى، «إننى لا أطيق التكلف» (ص ٥٩)، والتكلف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة. أما إبعاد المشوشات بقدر الإمكان، فله مظاهر كثيرة فى سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام فى العمل بالصحافة، إبان إنتاجه المتواصل فى المرحلة الواقعية التى تغطى عمر الأربعينيات خاصة: «رفضت دائماً أن أتفرغ للعمل فى الصحافة خوفاً من الضياع» (ص١٤١)، كما أنه رفض كتابة أنه رفض كتابة قصتين فى الشهر فى «أخبار اليوم» عام ١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، «لأنه سيعطلنى عن الرواية... [ضحيت] بأى شيء يعطلنى عن الأدب... لم يكن هناك أى شيء يعطلنى عن الأدب، عن الكتابة» (ص ١٣٧، ولاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر). لقد كان حلم حياته أن يتفرغ للأدب تماماً (ص ٩٩،

١٣٦) . وحينما رأى أن مناقشات مقهى «ريش» أخذت تتطرق إلى موضوعات سياسية، وعندما رأى تدخل رجال الأمن فى ندوة مقهى الأوبرا، وضع حداً لهذه بعد تلك (ص ٢٤ ، ٣٠) . وقد يكون في الأمر شيء من الخوف، ولا ينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالخوف أحياناً من جراء نشر بعض قصصه التى قد تفسر تفسيراً معادياً لحكم حركة سنة ١٩٥٢م (ص١٧٧) ، ولكننا نفسر هذا الموقف على أنه رغبة فى اتقاء المشوشات غير النافعة حرصاً على التركيز على ما هو أهم، وهو الإنتاج الفنى ذاته.

ومن الظروف السلبية التى تجب الإشارة إليها ما يمكن أن نسميه «بهبوط الإنتاج»، ونقصد المنحنى البيانى الإحصائى، وهو فى العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع إلى درجة قصوى ثم يهبط من جديد ليعود إلى درجة الصفر مرة أخرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البيانى على شتى ألوان النشاط الخاص والعام، وفى إطار وحدات زمانية مختلفة، قد تكون عدة ساعات أو يوماً أو أسبوعاً أو سنة أو عمراً كاملاً. والذى يحدث فى العادة، فى النشاط الإنسانى، أن المنحنى يتعرج صعوداً وهبوطاً عدة مرات قبل وصوله إلى درجة الصفر النهائية. فمنحنى الجهد والتعب (وهما وجهان لأمر واحد) ، على سبيل المثال، يصعد فى اليوم الواحد عدة مرات بدءاً من الاستيقاظ حتى لحظة النوم فى الليل، وهذه المرات تقابل فى العادة تقسيم النهار والمساء إلى فترات تقطعها أوقات إعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفى بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التعب، وقد

يحتاج البعض للراحة بالنوم أو بالاستلقاء أو بالبعد عن العمل، تمهيداً لاستئنافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الإنتاج الفني للفنان إما أسبوعياً أو شهرياً أو سنوياً أو في فترات مكتملة من العمر أو في خلال العمر بأكمله.

ونجد في كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» شواهد على «هبوط المنحنى» هذا، وبأشكال مختلفة، منها ما هو مؤقت أو طويل الأمد، ما يعود إلى أسباب داخلية أو إلى أسباب خارجية. أما عن ظاهرة هبوط منحنى الإنتاج المؤقت، وهي ظاهرة من الطبيعي أن ترد مراراً في خلال نشاط الفنان، فإن نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان «جفاف النفس». فهو يخاطب جمال الغيطاني قائلاً: «أحياناً يشكو الإنسان [أي الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التي تمر بالمؤلفين» (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الإلهام عند الشعراء، أو تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراغ من الأفكار عند العالم أو الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج: «عندما أمر في الجمالية تنثال عليَّ الخيالات» (نفس المرجع).

ولكن «هبوط المنحنى» طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتد لسنة أو لبضع سنين. ومنه ما حدث راجعاً إلى أسباب داخلية، أو هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين في حياتي عن الكتابة. المرة الأولى سنة ١٩٥٢، بعد الثلاثية كان لدي موضوعات لا ينقصها إلا الكتابة، وماتت الرغبة» (ص ١٣٨). ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية في

أبريل ١٩٥٢م (ص ٩٨). وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص ١٣٨)، لم يكتب فيها إنتاجاً أدبياً، ولا حتى قصصاً قصيرة. ولكنه تشاغل بالعمل كاتباً للسيناريو السينمائى (ص ١٣٥)، ونقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء، بل كان تخفيفاً عن نوع من لوم النفس، فيبدو أن نجيب محفوظ كان غاضباً من نفسه. يقول: «لقد ظننت أننى انتهيت وقتئذ، وخاصة أن لكل كاتب عمراً فنياً.. كنت فى أسوأ حالات عمرى، لدرجة أننى كنت أشتهى الموت» (ص ١٣٨). وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم «تفسير» أو «سبب» (والكلمتان من عنده)، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات:

١ ـ التفسير الأول سياسى، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن إنتاجه الجديد فلا يجد منه شيئاً: «كنت دائماً أقول تفسيراً.. إن الثورة حققت الأهداف، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التى تستفزنى. كان سبباً يبعد عن الشبهات، خاصة وأن السؤال حول أسباب التوقف جانب سياسى. بدا لى أن إجابتى هذه سبب معقول. لكن هل هذا حقيقى؟ إنه مجرد تفسير».

٢ ـ ولهذا فإنه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير: «ربما كانت الثلاثية هى السبب، إذ يمكن القول إننى أشبعت من خلالها رؤيتى، ولكننى لا أستطيع الجزم بذلك»، بدليل أنه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة، ولكنه لم يكن قادراً على إخراجها للوجود.

ومن الظاهر أن التفسير الأول تفسير مصطنع، لأن التوقف جاء قبيل حركة سنة ١٩٥٢م بشهرين، فقام تزامن بالصدفة بين الأمرين، ثم

قامت حملة هجوم منتظم عليه في جريدة «الجمهورية»، التي أنشأها مجلس قيادة الثورة (ص ١٣٩)، فربما اضطر لإبراز هذا التفسير المؤيد في ظاهره لحركة الضباط من أجل إبعاد الشبهات عنه. أما التفسير الثاني، فيبدو أنه يمثل إحساس نجيب محفوظ نفسه، وهو تفسير يستخدم تعبير «الإشباع»، وقريب منه اصطلاح «التشبع»، كما في الكيمياء، وهو يشير إلى ظاهرة حيوية بارزة في شتى المجالات. ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث، يتوازى مع الثاني ولا يخالفه بل يكمله، وهو القول بالإجهاد، فبعد مجهود استمر سنين طويلة، وعلى نحو سرى كما سنرى، من أجل إخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء، كان لابد من راحة طويلة. هكذا الإنسان، وهكذا الجسم، وهكذا الذهن.

وقد يكون هبوط المنحنى راجعاً إلى أسباب خارجية عن الفنان، ولهذه الحالة مثالان عند نجيب محفوظ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم، عسكرياً على الأقل: فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو، سنة ١٩٦٧م، ثم مرة أخرى بعد أكتوبر سنة ١٩٧٣م (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الإنتاج ثلاثاً، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الأول من ص ١٣٨). وهو لا يحدد المدة التي توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧م، وإنما عنها وحسب بقوله: «رغبة وانفعال شديد، ولا موضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدرى كيف سأنتهي» (ص ١٣٨). ومن الواضح أنه يعارض التوقف والتوقف الأول عام ١٩٥٢م بحسب وجود أحد حدى الموضوع

والرغبة وغياب الآخر، ففى التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة، وفى الثانى هناك رغبة ولا موضوعات. أما التوقف الثالث، بعد أكتوبر سنة ١٩٧٣م، فإنه يحدد أنه استمر «لمدة سنة، ولكننى استأنفت العمل». ومن الواضح من هذين التوقفين أن ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالأحوال العامة فى مجتمعه، وهو ما يسمح لنا بالعودة مرة أخرى إلى تفسير التوقف الأول، ليس فقط بالتشبع وبالإجهاد، بل وكذلك ثالثاً بالاندهاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢م.

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢م لم تكن وردية فى سائر أوجهها، فقد مر علينا إشارته إلى هجوم جريدة «الجمهورية» عليه، وإلى تتبع رجال الأمن لندوتين كان يقيمهما، وإلى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كان يتسلح «بالبراءة»، أى بالصدق، الصدق الوطنى والصدق الفنى معاً، بالإضافة إلى المعنى الحرفى للبراءة، «بمعنى أننى لم أكن منضماً إلى جماعة سرية، أو متصلاً بسفارة ما...». يقول: «بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جداً، مثل «ميرامار» أو «ثرثرة فوق النيل»... لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد المنتمى إليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقاً، ولم أكتب أى عمل ضدها... ربما كان سبباً فى عدم البطش بى»، ويعترف بأنه منح فى عهد الثورة فرصاً كثيرة منها الكتابة فى «الأهرام» (ص ١١٧). ولكنك تحس بنوع من الغصة فى

حلق نجيب محفوظ وهو يبرز ظرفاً ضرورياً جداً لإنتاج الفنان الأديب، وأداته الكلمة كما هو مفهوم، ألا وهو سيادة مناخ الحرية: «حرية الرأى شيء ضروري جداً للأديب، وللأديب وللصديق والعدو، للعاقل وللحكيم، ولا يخشى من هذه الحرية إلا واحد فقط، هو غير الحكيم». ويعبر عن نوع من الضيق الأصلي حين يقول: «أحياناً يجد الفنان صعوبة في التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على ما نظن إمكان بطشها به إن لم تعجبها مواقفه]، وهذا وضع عام في العالم العربي»، ويعلن: «إن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة» (ص ٩).

هذه هي بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية، التي أحاطت بعمليات الإنتاج الفني عند نجيب محفوظ، على ما تظهر في النص الذي بين أيدينا، وقد أشرنا في هذه الصفحات إلى عوامل: حالة، التغذية المستمرة، الإعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعي الفني من تأثير نماذج سابقة، مجابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصاً على صالح الإنتاج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحنى الإنتاج أحياناً، الأحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للإنتاج الفني.

(ب) العملية الإنتاجية:

يجب أن نحدد في هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التي نستخدمها في هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن.

فنقول «العملية الإنتاجية»، ونقول كذلك «العمليات» و«فعل الإبداع» و«فعل الإنتاج»، كما نتحدث عن «العمل الفنى»، أما أعم هذه التعبيرات فهو «الإبداع»، وأخص منه «فعل الإنتاج»، فالإبداع يشمل كل ما هو خلق من قبل الفنان، ويشمل الإنتاج المباشر للعمل الفنى، كما يشمل سائر العمليات المهيئة له والمؤدية إليه باللزوم. وفعل الإنتاج هذا يشير إلى سائر العمليات الإنتاجية، ومن النادر أن يضم عملية إنتاجية واحدة، بل من المستحيل ذلك واقعى، لأن الفعل الإنسانى عامة، والفعل الفنى نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتداداً فى الزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول «العملية الإنتاجية» على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كله. أما تعبير «العمل الفنى»، فنقصد به الإنتاج الفنى بعد تشكله تماماً وظهوره ظهوراً موضوعياً مستقلاً عن منتجه وبعد اكتمال العمليات الإنتاجية التى أدت إليه، من تصور وتحديد وإعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وإنهاء، مع ملاحظة أن «العمليات الإنتاجية» قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والإنهاء وحسب، أما إذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والإعداد والتخطيط، فإنها تتداخل بالضرورة مع «فعل الإبداع» بوجه عام. ولا يعجبن أحد من هذا التداخل ومن الافتقار إلى الاستقلال القاطع فى امتدادات المعانى، فهذا شأن كل ما هو حيوى، والإبداع الفنى هو من أجل مظاهر الحياة، وهى بسبيل التكون، على مستوى الصنع الإنسانى بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الإبداع والإنتاج؟.

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتى «الإبداع» و«الخلق». لا يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة «إبداع» إلا مرة واحدة،

فى تعبير «عملية الإبداع الفنى» (ص ١٤٨)، ويستخدم الفعل «يبدع» مرة أخرى: «أعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب»، والمعنى المقصود فى الموقعين هو الخلق الفنى، ولكنهما يشتركان فى الإيحاء بأن فعل الإبداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما محرر السيرة، جمال الغيطانى، فإنه هو الذى يستخدم كلمة «إبداع» ثلاث مرات (ص ٥، ٦، ٨)، وهى تستخدم هنا أيضاً بمعنى إنشاء الجديد الطريف بما يخرج بمحصل الإنتاج، بل وبفعل الإنتاج ذاته، عن دائرة رتابة وتكرار و«عادية» الحياة اليومية، ويشير قوله: «لكنه عندما يبدأ إبداعه ينطلق بلا تردد، بلا خوف» (ص ٨) إلى فعل الإنتاج المتعين، حين يجلس الكاتب إلى مكتبه ممسكاً بالقلم خاطاً على الورق حروفاً ترسم عوالم غير العالم الواقعى. ولكن نجيب محفوظ كثيراً كلمة «الخلق» (ص ١٠١، ١٣٥، ١٤٠، ١٤٧)، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة «إبداع» تواضعاً منه، لما فى هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة، بينما كلمة «خلق» ذات إطار أكثر حياداً نسبياً. والمعنى المشترك فى هذه الاستخدامات الأربعة لكلمة «خلق» هو معنى إنشاء شيء جديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل. وأحد هذه الاستخدامات (ص ١٠١) يعارض ما بين الخلق الفنى والأصل الواقعى، ويشير آخر (ص ١٤٠) إلى مساواة ما بين الخلق والإنتاج الخيالى بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثالث إلى ظاهرة «الخلق الجماعى» فى فن السينما (ص ١٣٥)، وبينما نرى فى الاستخدام الأول (ص ١٠١) أن نجيب محفوظ يقصد «بالخلق»

(«الخلق يحيل [الشخصيات] إلى شيء آخر») الممارسة الفعلية لعملية الإنتاج الفنى، فإنه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الإنتاج فى المحل الأول: «التعبير عن تجربة حب... يساعد على خلق عمل جديد» (ويمكن أيضاً للقارئ أن يرى إمكاناً للإشارة هنا إلى مجموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشرنا إليه).

إننا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس إلى مكتبه، وأخذ يكتب منتجاً نوعاً من الكتابة التى تؤدى إلى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالماً متسقاً، هو الذى نسميه الخلق الفنى الأدبى، أو العمل الفنى، أو الأدب اختصاراً. وهدفنا هو أن نجمع وأن نرتب ما يقوله كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى نصل إلى قلب الأمر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الإشارة إلى اتباع نجيب محفوظ نظاماً «صارماً» فى حياته عامة، وفى عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧ ـ ٨)، ومن ذلك أنه لا «يعمل» فى العام إلا فى نصفه الممتد من أكتوبر إلى إبريل بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينيه، ويرجع ذلك إلى منتصف الأربعينيات على الأقل (ص١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو أثناء مرحلة التحرير النهائى. وفى داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذى كان يخصصه لزيارة والدته

فى العباسية إبان حياتها (توفيت فى مطلع السبعينيات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذى كان يتصدر فى صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ - ١٩٦٢م) وفى مقهى فى ميدان الأوبرا (٢٩ - ٣٠) وفى مسائه فى مقهى «ريش» وغيره لبضع سنوات (ص ٢٤) (وبعد تقدم بنتيه فى السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فإن نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل فى التقرير التالى: «لقد عودت نفسى على ساعات معينة للكتابة. وفى البداية كانت روحى تستجيب أحياناً، وأحياناً لا. لكننى مع الزمن اعتدت ذلك. إننى أكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أننى كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفى المتوسط لمدة ساعتين.. وأسهر حتى الثانية عشرة ليلاً، وأكتفى بخمس ساعات نوم» (ص ٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتياد لمدة ثلاث ساعات يومياً، على الأقل حتى عقد الخمسينيات (ص ٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص ٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيما بعد ذلك.

ولا شك فى إحساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. ومما يتصل بأهمية العنصر الزمنى فى الإنتاج الإبداعى بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير إليه سريعاً لأنه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر إعادة الإشارة إليه، أنه يعى أنه لا شىء يصنع إلا مع الزمن ولا شىء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الأوربيين فى كلامهم المعتاد، ولذلك فإن إنتاج الثلاثية

تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والأحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو ينعى على من أخرج عملاً موازياً «في ستة أشهر فقط» (ص ١٠١). ويتحدث محرر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معاً حين يقول عن هذا الأخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدى للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدباً أكثر، وأن السنوات تمضى مسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه فى حاجة إلى جهد كبير هائل، إلى المعايشة العميقة لحياة الناس، إلى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوى يقابل ما يقال فى اللاتينية Ars Longa, Vita Brevis، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معاً، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعانى بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتينى هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لأبقراط الطبيب اليونانى المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الأمر الثانى يعبر عن إدراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعانى فى علاقتها بالزمن، أى من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أقول لك ملاحظة هامة: إذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص ١٠٥)، لأن تأجيل التنفيذ يعنى ضياع فرصة تحقيق العمل بعد أن يكون قد اختمر أو نضجت فكرته وأصبح قابلاً للتعيين.

وبالفعل فإن هناك وقتاً معيناً لا يمكن أداء العمل أو إنتاجه قبله (قارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن إنتاج العمل بعد فواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود فى كلام نجيب محفوظ. والواقع أن هذه القاعدة تسرى على شتى جوانب النشاط البشرى من الإبداع الفنى إلى التصريح بالحب إلى إجراء العملية الجراحية إلى إضافة الملح أو السكر فى طبخ الطعام.

ومما يتصل بعامل الزمن أيضاً تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لابد من توضيحها: وهى أننى لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتى» (ص ١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنما هو ما يسبق عملية الكتابة، أى التحرير النهائى، مباشرة، لأننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمهد لإنتاجه بالإطلاع على أعلى النماذج فى بعض الحالات المعينة، وأهمها بالطبع الثلاثية، وهى رواية أجيال، فقرأ أعمالاً يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص ١٠١)، ولكن هذا فى مرحلة الإعداد العام، أما حين يحدد أفكاره وخططه هو وتصبح جاهزة للتشكيل فنياً، أو للصياغة على الورق على هيئة العمل الفنى فى مرحلة إنتاجه الأخيرة، فهنا لا يقرأ نجيب محفوظ أعمالاً معينة قبل مرحلة الكتابة الأخيرة هذه. والتبرير الذى نراه لهذا التحرر هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنان يريد لانطلاقته الإبداعية أن تتحرر من كل تأثير خارجى مباشر حال حاضر فى الوعى بشكل يكوّن ثقلاً على حريته حركة الذهن. نعم، كل ما خبر وكل ما قرأ الفنان له نوع من الحضور، ولكنه خافت أو مستور أو منسى

تماماً، بينما القراءات التى تسبق مرحلة الكتابة الأخيرة تكون ذات حضور ذى ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالاً واختياراً وتتابعاً وأسلوباً. ولعلنا نضرب مثالاً من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض الموجهين النفسيين التربويين الطلاب، من شتى المستويات، الذين يكون عليهم أداء الامتحان فى صبيحة اليوم، من الوقوع فى خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكار، فى الصباح الباكر، ويرون أن الأفضل أن تتم كل دراسة فى اليوم السابق، ثم ينال الطالب نوماً عميقاً، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ إلى امتحانه، غض الفكر نشطه وستأتى له سائر المعارف فى سهولة ويسر، بل قد تأتى له أفكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التى درسها بها فى مراجعها.

تأتى بعد إطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الإبداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الإنتاج الإبداعى كله، وربما بالمعنى الدقيق لكلمة «إحاطة»، تلك هى صفة السرية. إن نجيب محفوظ لا يكتفى بعدم إشراك أحد فى متابعة أعماله وهى بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعد زواجه، ويرفض أن يدخل فى طائفة «الكُتّاب [الذين] تعودوا إشراك الآخرين فى عملية الإبداع الفنى»، وإنما هو يذهب إلى أبعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سراً، حتى يرى النور، وأنا أنتمى إلى هذا النوع» (ص ١٤٨). وربما يظن قارئ النص أن سبب هذا هو التجربة المؤلمة التى مر بها نجيب محفوظ، وهو بسبيل تدبر إنتاج رواية حول أجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذى ستنتهى إلى

إنتاج الثلاثية، إلى بعض الزملاء، فيقول: «في هذه الفترة أخطأت خطأ كبيراً، لم أكرره فيما بعد أبداً في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيراً عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكاري، ونيتي في كتابتها يوماً ما، أحد الأدباء الذين استمعوا إليّ ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، أي رواية أجيال، وأصدرها بعد ستة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت ألا أحكي أي شيء، أي تفاصيل عن مشروعاتي» (ص ١٠٠ ـ ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت إلا تأكيد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في إشارته إلى توجهه الانطوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق أن قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في نفس المصب. ويبدو لنا، على كل حال، أن كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوّن العمل الفني لابد أن يكون بالضرورة تدخلاً فاسداً مفسداً، ليس فقط لأنه تدخل «براني» ممن لا يستطيع أن يحيط إحاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفني وأوجهه وأهدافه ومغازيه ودوافعه وبواطنه، بل وكذلك لأن العمل الفني يكون له، منذ أن تظهر فكرته الأولى، نوع من البنية الداخلية المستقلة الفاعلة، كأنه البويضة المخصبة في رحم الأم، فيها ما فيها من الأم (مقابل الفنان في عملية الخلق الفني)، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية)، ولكنها تكون كياناً جديداً فريداً يفرض نفسه على

حامله، وينمو بفضله وإن يكن مستقلاً عنه بل برغمه، فيكون العمل الفنى قائماً على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعى لنموها، حتى تخرج كائناً مكتملاً، أى أنها علاقة ثنائية وحسب، وكما نرى أن الجنين ينمو فى بطن الأم وحسب، وليس للأب أو لأقرباء الأم أو لغيرهم دور فى فعل الحمل هذا، فكذلك الحال مع العمل الفنى الذى تكون علاقته مع الفنان وحده، مهما زعم آخرون من أن لهم يداً فى تطويره (قارن النقاد مع الأطباء). فإذا كان الأمر كذلك، فمن الصحيح ألا جدوى للحديث مع الآخرين عن العمل الفنى وهو بسبيل الإنشاء، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم، أياً من كانوا، عنه، وتصبح السرية هى الملمح الطبيعى للإنتاج الفنى. ونرى أن نجيب محفوظ يقترب من هذا المعنى الذى حاولنا تطويره فى هذه السطور، حين يقول تبريراً للسرية ولعدم إشراك الآخرين: «إذ أنه فى رأيى لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا فى الرأى حول عمل أدبى أو فنى» (ص ١٤٨)، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص فى كلامه ومتحفظ فى العادة (راجع ص ٨)، وهى إنما تريد أن تقول إنه لا يوجد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفنى وهو بسبيل التكون، تماماً كما أنه لا يوجد من يحس، بالفعل وعلى التمام، أحاسيس الأم الحامل وهى تعانى ما تعانى، فرحاً ورجاء وعذاباً وإنهاكاً، من جراء حملها. ثم لماذا تذهب بعيداً: هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك؟ وكذا الحال مع الفنان: لا يوجد من يستطيع أن يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل إنتاج عمله الفنى.

ومـا دمنـا بصـدد هذا الإطار العضـوى، فإننا نشـيـر إلى أن نجـيب محـفوظ يستخدم تشبيهاً حيوياً قوياً وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل فى إطار المسائل التى نحن بصـددها، والتى تدور سائرها حـول «العملية الإبداعية» المباشرة. يقول: «بالنسبة للأديب، فإن الحكاية تشبه الغـريزة الجنسـيـة، مـادامت فـيـهـا حـيـوية تحـتـاج إلى الخـروج، هذا هو الأساس. إذ ذهبت هـذه القـدرة انتـهى الأمر» (ص١١٠). وكـان بصـدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والأديب من جانب آخر، فيرى أنه يمكن لصـاحـب الأفكار أن «يقـول كل مـا عنده»، وذلك فى كـتـاب كـتابين، «وقـد ينتـهى الأمـر» عند ذلك، بينمـا الأديب، ولا شك أن هذا ينطبق على الفنان عـامـة، يكون فى وضـع مـخـتلف: فـالمسـألة عنده ليـست أن يقول فكرتين ثم يمضى لحـال سبيله، وليست أنه قـادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول، فإذا جدت أمور، أو «موضـوعـات»، أخرج بشأنها أعمـالاً فنية، كما هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلما جد جديد فى عالم الفكر أو الإنسان، كلا، الأديب عند نجيب محفوظ إما أنه قادر على الإنتـاج أو غـيـر قـادر، «حـتـى ولو كـانت الدنيـا كلهـا مـواضـيـع» (ص١١٠)، كما يقول هو بلغة أقرب إلى الدارجـة، أى إما أنه يتمتع بالحيـوية أو لا يتمتع. بعبارة أخرى: إن الفنان لا يستطيع التحكم فى قدرته على الإنتاج، فهى إما موجودة أو غير موجودة، ونستطيع أن نضيف: وإما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ فى نفس الإطار حول شخصيات الأعمال الروائية: «لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها. لكن المسألة لا تجىء

بتخطيط، الموضوع يجيب [يأتى بـ] صاحبه معه. أحياناً الواحد يكون قد عرف شخصيات وينساها، ثم تطغى [فى الأصل: يطغى] فجأة فى فترة معينة» (ص ١١٠). إن هذا النص يرفض القصدية والإرادية والعقلانية فى تفسير اختيار الشخصيات، ويميل إلى تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الأخص إلى جعل الفنان فى موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلى للعمل الفنى («الموضوع يجيب صاحبه معه»، أى يحضره ويأتى به، بل ويفرضه فى النهاية). وهكذا، فإن نجيب محفوظ لا يرى أن الأديب قادر على «التحكم» فى قدرته الإنتاجية، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى، بل الحال أنه إما أن هذه القدرة موجودة أو غير موجودة، فاعلة عاملة أو ليست كذلك، وهو شأن القدرة الجنسية، مهما كانت المثيرات الخارجية. ونلاحظ أن كلمة «تخطيط» فى هذا النص تعنى الإرادة والتحكم القصدى العقلانى، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره، بل ينفيه، ويعلى من شأن المنطق الباطنى لبنية العمل الفنى، حتى وهو بسبيل التكون.

لازلنا حتى الآن نحوم حول فعل الكتابة، ونقترب منه بعض الشيء، وسنصل إليه بعد تحقق شرط ضرورى: ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه فى نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلى للعمل، وهى التالية هى نفسها على فترة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر فى جوانبها. يقول نجيب محفوظ: «فى لحظة معينة شعرت أننى وصلت إلى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع» (ص ١٠١). إنه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية، الذى جاءته فكرته

على دفعات عبر قراءات متعددة (ص ١٠٠ ـ ١٠١)، حتى وصل إلى تلك «اللحظة المعينة» التى أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع. وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط، وهى مرحلة الإعداد التفصيلى بوجه عام، وتتوجها أخيراً مرحلة التنفيذ الفعلى بالكتابة الإبداعية، على الرغم من كل ذلك، إلا أن عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضاً على اللحظة السابقة مباشرة على التنفيذ الفعلى وإنتاج العمل الفنى بعد الإعداد وبعد التدبر، ليس فقط فى مجال الإنتاج الفنى بل وكذلك فى شتى ميادين الإبداع الأخرى بما فى ذلك كتابة الأبحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال، أو الإنجازات الرياضية عند السبّاح أو أمثاله.

ونصل الآن إلى قلب الأمر، إلى فعل الكتابة الإنتاجى (نضيف هذه الصفة الأخيرة زيادة فى الإيضاح، لأن الفنان يستخدم الكتابة من غير شك فى مرحلتى التدبر والإعداد، ولكنا نقصد «بالكتابة» إطلاقاً الإنتاج الإبداعى). ونشير على الفور إلى أن فعل الإبداع التنفيذى هذا يمتد فى العادة امتداداً زمنياً ذا بال، فقد يدوم أياماً وقد يمتد إلى سنين طويلة، والمهم هو المحافظة على واحدية النغم أو على الإمساك بالحبل المتين، وسنرى ما يقول نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل. أما عن الامتداد الزمنى لبعض أعماله، فإنه يشير إلى الثلاثية: «كانت الثلاثية شاغلى طوال السنوات التى عملت خلالها على إنجازها» (ص ١٠٥)، و«الإنجاز» هنا هو المقابل لفعل الإبداع التنفيذى أو لعملية الإنتاج التى

نحن بسبيلها، بينما يقول عن «الحرافيش»: «فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى» (نفس المرجع). فى خلال هذا الامتداد الزمنى، طال أو قصر، ينبغى على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه، حتى يستطيع أن يعود إليه كل يوم ساعتين أو ثلاثاً، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة، كما رأينا. لذلك، فإننا نعود ونلاحظ كلمة «شاغلى» فى النص الأسبق الذى أثبتناه للتو، كما نجد أن نجيب محفوظ يشير إلى هذا الأمر صراحة وتفصيلاً، ويمتد بالانشغال بالموضوع، بإبقائه حياً فى الذهن مع دوام التفكير عليه، إلى ما بعد شهور الإنتاج السنوى، حيث يقول: «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى إطلاقاً، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه فى الرواية، حتى فترة الإجازة، أو فى فترات الانقطاع بسبب شغلى فى وزارة الأوقاف، حتى فى السينما، كنت أعايش الشخصيات والأحداث» (ص ١٠٥).

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجى من نماذج أخرى وهو فى مرحلة الكتابة الإنتاجية (ص ٧٩، ١٠١)، بل إن فعل الكتابة الإبداعية يجعله يصير شخصاً آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادى، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل فى عالمه هو، ولا يعود يعبأ بشىء، إلا بالحقيقة الداخلية للعمل الفنى الذى هو بسبيل إخراجه. يقول مخاطباً محرر السيرة: «الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جداً منذ أسبوعين: قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعبأ بشىء، وينسى كل شىء» (ص ١١٧)، وكان جمال الغيطانى قد قال فى المقدمة: «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم، لا يعبأ بشىء،

ربما يبدو فى حياته الخاصة واليومية محافظاً، متزناً، لكنه عندما يبدأ إبداعه، ينطلق بلا تردد، بلا خوف، بلا أدنى هاجس أو حذر» (ص ٨). وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير إلى العلاقة مع السلطة السياسية فى مصر فى الستينيات، إلا أن الأمر ينطبق على كل عملية إبداعية (ولاحظ أن «إبداعه» فى النص الثانى تتحول تواضعاً إلى «عندما يكتب» فى النص الأول)، فهى انتقال من العالم المشترك إلى عالم مخصوص له قوانينه وقيمه وله منطقه وله حقيقته.

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث فى الكتاب الذى بين أيدينا عن دور الخيال فى العملية الإبداعية التنفيذية، بل ربما لا تستخدم كلمة «خيال» فى كل النص إلا مرتين وحسب فيما نظن («كان خيالى يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيشة»، ص ١٢٧، و«الحرافيش... وكانت دفقة خيال»، ص ١٠٥). وفى المقابل فإنه يكثر من استخدام اصطلاح «الخلق» كما مر بنا، وربما يظهر أن هذا «الخلق» يساوى الخيال فى قوله: «معظم [حكايات حارتنا] خلق بحت» (ص ١٤٠)، ولكنه الخيال الذى هو نتيجة التخيل، وليس التخيل من هو حيث عملية إبداعية مخصوصة. وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الأمر إهماله أو عدم اهتمامه به، وإنما لم تأت مناسبة فى خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح له التحدث عن دور التخيل فى إنتاجه على نحو مباشر. ومع ذلك فربما تحدث عنه على نحو غير مباشر حين لمس الصلة ما بين معالم العمل الفنى ذاته والأصول الواقعية التى قد تكون وراء تلك المعالم، والمعنى الأساسى الذى يبرزه نجيب محفوظ يقوم فى أمرين: الأول أنه

يحدث دائماً «تحول» وإعادة صياغة للأصول الواقعية، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الخلق»، والثانى أن الأصل الواقعى بذاته، أو «الحقيقة»، فقير جداً وقد لا يحتوى على شىء ذى قيمة فنية.

أما الأمر الأول فتعبر عنه عدة نصوص تتحدث عن بعض الأعمال المعينة. عن الثلاثية يقول: «إن تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية.. بالطبع الشخصية الواقعية تنسى، لأن الخلق يحيلها إلى شىء آخر. الأصل فى الواقع ينسى، ولا يعرف تاريخياً إلا طبقاً لتسجيلك أنت. الأصل لا يهم» (ص ١٠١). وهذا النص ذو أهمية كبيرة، ويصلح أن يكون تقريراً عاماً للأمر الذى نحن بصدده، فالفن يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى إلى تكوينات جديدة تماماً وفريدة. فليس «السيد أحمد عبدالجواد» فى الثلاثية هو ذلك الرجل الشامى مهيب الطلعة (ص ٥٠)، ولا بطل «الكرنك» هو حمزة البسيونى (ص ٢٥)، ولا موظف الجامعة هو أحمد عاكف (ص ١٠١ ـ ١٠٢)، ولا بطل «السراب» هو حسين بدر الدين (ص ١٠٢)، إلى غير ذلك. وعن «اللص والكلاب» يقول: «قرأت حادثة محمود أمين سليمان فى الصحف. من هنا ولدت «اللص والكلاب».. طبعاً بعد أن كتبت عنه، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان، أصبح الموجود هو سعيد مهران» (ص ١٠٨)، ويتجه إلى أن يقول شيئاً قريباً من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠).

أما الأمر الثانى (فقر الأصل الواقعي)، فلدينا بشأنه هو الآخر نص قوى مهم، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول: «[المرايا] بدأتها عدة

بدايات. خطر لى أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتى ولم يلحوا علىّ فنياً، ثم جاءت فكرة أخرى، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعى. كلا المشروعين لم يتما. إذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدوداً جداً تحولت فى الكتابة إلى رواية، مع أننى بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محدودين بشكل واقعى. أحياناً يخيل إليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئاً. لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة» (ص ١٤٠). وينبغى أن ننتبه فى هذا النص إلى عبارة «تحولت فى الكتابة إلى رواية»، وهى تشير إلى استقلالية العملية الإنتاجية وإلى ديناميكيتها الذاتية، والتى تعتمد هى ذاتها، فى رأينا، على أن كل عمل فنى، حتى منذ لحظة فكرته الأولى، يكون حاصلاً على بنية خاصة مستقلة قابلة للتطور والنمو فى الاتجاه الخاص بها والمناسب لها وحده، وهى تفرض نفسها على الفنان وليس العكس. ونرى تعبير «الخلق» فى السطر الأخير مشيراً على السواء إلى الإبداع وإلى دور الخيال الفنى فى الإبداع، فيمكنك أن تعيد قراءة ذلك السطر واضعاً مرة كلمة «الإبداع» وأخرى كلمة «الخيال الفنى» وستجد أن العبارة مستقيمة وتؤدى إلى ذات المفهوم فى المرات الثلاث.

وإذا كان الخيال، أو «الخلق»، يؤدى إلى ابتداع شخصيات وأحداث لا أصل لها فى الواقع، وإلى تحوير كل ما هو ذى أصل واقعى تحويراً يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة، فإن عملية الإنتاج تقوم بوظيفة مكملة لوظيفة الخيال، ألا

نقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠)، ولكن المنتقى
وره لعمل «الخلق الفنى» عليه (راجع ص ١٠٨ ـ ١٠٩،

ب محفوظ إلى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية
أو فلنقل: التى يقوم بها الفنان فيه، فى أثناء العملية
دث عن التفاصيل التى تراكمت فى فترة إعداد الثلاثية،
زائها، أو عن كيف تشكلت فى أثناء مرحلة الكتابة
ـ كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل فى عمل واحد؟
صعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل
الممكن أن تخرج فى النهاية بأشكال عديدة. كيف
التفاصيل، وعلى الشكل الذى خرجت به] فى خلايا
عريقة بالذات؟ فهذا ما لا أستطيع أن أجد له تفسيراً
١٠٥). وإذا كان هذا تقريراً عاماً للأمر، فإن نجيب
حالة تطبيقية له، هى علة اختياره للمظاهرة التى يموت
عبدالجواد» فى الثلاثية: «المظاهرة التى مات فيها فهمى
الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية.. لا أدرى
ه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمى، هذه ناحية لا
يرها» (ص ١١٥). (عن فكرة «السر»، راجع أيضاً ص
أنك تجد أحياناً وجهاً ما يخيل إليك أنك على موعد
الوجه بالذات؟ لا أدرى... هذا شيء غامض لا تفسير

وإذا كـان تـعبـيـر «فـعل الإبداع» ينطبق فى المحل الأول، فى ذهن القـارئ العـادى، على مـا يكتب لأول مـرة، إلا أن الواقع فـعل الإبداع ذاك، كما أكدنا على ذلك مراراً، ذو امتـدادات متعددة، من قبله ومن بعـده. ومن ذلك أن فـعل المراجـعـة يعد من غـيـر شك جـزءاً من فـعل الإبداع العام، وإن كان يختلف عن فعل الإنتاج الإبداعى المباشر من حيث التلقائيـة والإنطلاق والشمـول، ففعل المراجعة إبداع من درجـة ثانيـة، لأن فيـه تصنعاً وتدقيقاً فى جزئيات وتعمـلاً وتوقفاً، وكثير ممن باشروا عملية الإبداع، فى أى من ميادينها، فناً كان أم غير فن، يكادون يكرهون عمليـة المراجـعـة هذه، أو لا يقـبلون عليهـا على الأقل بطيب خاطر. ويميز نجيب محفوظ، عن حق، بين نوعين من المراجعة. تلك التى تأتى بعد اكتمال العمل تماماً، وهذه سنعود إليها فى قسم تال من هذه الدراسـة، وتلك التى تتم فى أثناء القـيـام بالعـمل، وبعـد فـتـرات الانقطاع على اختلافها: فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات، أو لمدة يوم أو أيام، وأخرى قـد تمتد شـهوراً كـمـا هو الحـال فى الفـتـرة الواقـعـة بين أبريل وأكتوبر فى حالة نجيب محفوظ، وهذه المراجعة الأخيرة هى التى نتـحـدث عنهـا الآن. يقـول: «عندمـا كنت أسـتـأنـف الكتابة بعد انقطاع، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبته» (ص ١٠٥)، وربمـا كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال بالعمل الذى يكون بين يديه، حتى فى فـتـرات الانقطـاع الطويل، وهو مـا يسـمـيـه «بمعايشـة الشـخـصـيـات والأحـداث»، فلا تبـرح فكره «إطلاقاً»، وهو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجـاه فى الرواية» (ص ١٠٥)، أو ربما يكون السبب حـرصه

على الانطلاق من ذات الدفعة الفنية الأصلية التى وجهت أجزاء العمل المنتهية بالفعل.

ما أحوال الفنان فى مرحلة الإنتاج الإبداعى، وما الجو العام الذى يحيط به حينها؟ هناك العديد من التفاصيل الطريفة ذات المغزى التى تتناثر فى «نجيب محفوظ يتذكر» والمتصلة بهذا الأمر، ونحاول ترتيبها على النحو الذى يلى.

لعل أول هذه الأحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحاداً وثيقاً، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية، أو بمعنى «العمل الفنى» ذى الكيان المستقبل حتى وهو فى مرحلة التشكيل فضلاً عن مرحلة الاكتمال. ونرى علامات على هذا التوحد فيما يقوله نجيب محفوظ عن ثلاثيته، التى هى «أكبر وأعز عمل» (ص ٩٨)، حين يعلن مثلاً عن «حبه للثلاثية وحنينه إليها» (ص ١٠٦)، ويعبر عن الأزمة الضخمة التى مر بها حين بدا أنه لن يستطيع نشرها: «مررت بأيام يأس» (ص ٩٨)، «أذكر الفترة التى تلت رفض السحار لنشرها بأسى. كانت صدمة فظيعة، بل إهانة» (ص ٩٩). وإذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتماله، فإن توحده معه فى أثناء تنفيذه لن يقل فى الدرجة، بل يزيد، وقد مر بنا بالفعل قوله: «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى إطلاقاً...» (ص ١٠٥).

إن الفنان وهو ينتج يجد فى العمل الفنى قطعة من نفسه، ومن هنا فإن الإخلاص للعمل الفنى هو صورة «للإخلاص للذات». وهذا التعبير

الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصاً (ص ١٠٩)، ويعبر
فى نفس السياق بقوله: «المهم أن تبحث عن النغمة التى
داخل ذاتى أكثر»، تلك «النغمة التى تستخرجها .
(ص١٠٩)، ويعبر عن مضمونه فى نفس السياق بقو
تبحث عن النغمة التى أكتب بها من داخل ذاتى أكثر»، ت
التى تستخرجها من أعماقك» (ص ١٠٩). ونستطيع أ
التقريرات على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافر
دوماً، وأنها تنطبق على شتى مراحل الإبداع الفنى، وخا
التنفيذ الأخيرة. ولا شك أن الغوص إلى الأعماق يتطا
«المجاهدة» (قارن ص ٧)، وهو هو نفسه «الفناء فى الفن» (

وقد يحدث، فى أثناء فترة الكتابة الإبداعية، كما فى فتر
«بعض جفاف فى النفس» (ص ٥٦)، وتفسيره عندنا يعو
الأول إلى التعب الدورى الذى يتطلب راحة ثم عودة ال العمل.
نفاد الشحنة الفنية أو هبوط مستواها، فتحتاج إلى اعادة الث
والتغذية. ويشير نجيب محفوظ، بطريق غير مباشر، إلى علاج ا
«الجفاف» هذه، يتمثل فى شيئين: تردده، حتى مرحلة
عمره، على حى الجمالية وتدخين النرجيلة: «عندما أمر فى
تنثال على الخيالات. أغلب رواياتى كانت تدور فى عقلى ك
أثناء جلوسى فى هذه المنطقة، أثناء تدخينى النرجيلة» (ص
«كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير، كل نفس شد
يطلع بمنظر. كان خيالى يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيش

١٢٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية: «كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى فى النهار، حيث المقهى العريق شبه خال. أدخن النرجيلة، أفكر وأتأمل، كنت أمشى فى الغورية أيضاً» (ص ٥٧) . (لاحظ حب نجيب محفوظ للتنزه منفرداً، فمنذ صباه فى العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء، إلى منطقة عيون الماء.. هناك كنت أجد نفسى وحيداً.. كان خلاء لا نهائياً» (ص ٥٧ ـ ٥٨)، ويجب ربط هذا إلى حبه للمشى الطويل، ولا نظن أن اختياره للذهاب إلى عمله مشياً من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة، على الضفة الغربية للنيل، إلى مقر الوظيفة فى وسط القاهرة، وهى مسافة طويلة جداً تستغرق عدة كيلومترات، لا نظن أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب، بل لعله يدخل فى إطار تنشيط الخيال الفنى «والتأمل والتفكير»، إعداد لجلسة الكتابة المسائية. حول حبه للمشى، راجع (ص ٦، ٣٢، ٣٨، ٥٤) .

ولا يستخدم نجيب محفوظ اصطلاح «الإلهام» كثيراً، بل لا ترد الكلمة فى النص الذى بين أيدينا كله إلا مرة واحدة، ففى شباب الفنان تكون «الإلهامات سريعة» (ص ١١٠)، والواضح أن الإشارة هنا إلى مضمون الإلهام، وليس إلى الإلهام كمصدر، ويحدد السياق مكان هذه الإلهامات بأنه «الوجدان»، ولا يعود نجيب محفوظ إلى استخدام هذا المصطلح الأخير هو الآخر مرة أخرى. ومع ذلك فإن «الإلهام» له مكانه فى تصورات نجيب محفوظ عن عملية الإبداع الفنى، ولكنه ليس ذلك الإلهام السحرى، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث

عن «خـلايا مـخـى»، ص ١٠٥)، بل هو مـصـدر الأفكار والصـور الذى يمكن الإشارة إليه باليد أحيـاناً، وإن احـتـفظت حـالة الإلهام بقـدر من الغموض والسرية، وهو فى رأينا من سمات العمليات الحيوية عمـوماً. ويسـتـخـدم نجـيب مـحـفـوظ فى هذا الإطار كلمـات «يلهم» و«يوحى» و«يشع»، وغـيرها، وأحيـاناً مـا يقـصـد حـالة الإلـهـام بدون اسـتـخـدام أى اصطلاح خاص، وهو الحال فى قوله: «كتبت الكثير من أعمالى تحت تأثيـر حـالة حب، ليس من الضـرورى وأنا أعـيش التـجـربة، لكن بعـد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب.. إن التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها.. يساعد على خلق عمل جديد» (ص ١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى، راجع نص «صـفـاء الكاتب» من «المرايا»، ص ١٤٤، ١٤٦، ١٤٧، من حـيث عملها كمصدر للإلهام العام) ومن مصادر الإلهام الأخرى، غير الحب، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من إرجاعات زمنيـة)، وهى قد تكون الريف عند بعض الأدباء، «الذى هو حـجـر الزاوية فـى أعـمـالهم ومنبع أعمالهم»، وهى حى الجمالية فى حالة نجيب محـفوظ. يقول عن المكان الملهم: «يخـيل لـى أنه لابد من الارتبـاط بمكان مـعين، أو شىء مـعين، يكون نقطة انطلاق للمشاعـر والأحـاسيس»، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم: «أو شىء مـعين»، ويصل بالتعميم إلـى قمتـه: «نعم لابد للأديب من شىء مـا، يشع ويلهم» (ص ٥٦، لكل مـا سبق، ولاحظ أن «نقطة الانطلاق» و«منبـع أعمالهم»، تشير إلى مصادر الإلهام، ولاحظ ديمومـة مصدر الإلهام فى استـخـدام كلمة «يشع»، وقارن وصـف حب

«صفاء الكاتب» بأنه فجر في القلب «حياة مازالت تنبض بين الحين والحين بذكراها»، ص ١٤٧). أخيراً فإن مصادر الإلهام تتعدد، ولا تنتهي (راجع مثلاً وصف محرر السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة البسيوني، في لحظة ميلاد فكرة «الكرنك»، ص ٢٥، وانظر ص ١٢٧)، ومع ذلك فيمكن أن نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة، إلى غير ذلك.

ونتحدث أخيراً عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الإنتاج الإبداعي. الحال الأول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل، المهم هو توجه الذهن)، والاهتمام بعدم تبديد الوقت، وقد سبق أن أشرنا إلى هذا وذاك (راجع ص ٩٩، ١٣٤ ـ ١٣٥، ١٥١)، الحال الثاني هو القدرة الكبيرة على العمل الفني لمدة ساعات طويلة، ومعظم أيام الأسبوع، وبانتظام وخلال شهور طويلة، وقد مر بنا الحديث عن ذلك. ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق، وعلى تحمله بتعبير أدق، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة، وحتى أعمار ممتدة (في ذهننا على الأخص نماذج جوته الألماني وفيكتور هوجو الفرنسي وبيكاسو الأسباني، في الحضارة الغربية)، وكأن من شروط الفنان المبرز أن يكون ذا بنية جسمية مخصوصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد. لذلك فإننا نرى أن في بعض التفاصيل التي يحويها كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» صلة بمسألة الطاقة هذه، بالرغم من أنها تُسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السمات أو الإتيان بالطريف. من ذلك الإشارة إلى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على

«التنكيت»، وإلى دخوله فى مباريات «القوافى» المعروفة فى بعض المجالس العامة فى المقاهى وغيرها فى مصر، وهى ذات سبغة فاحشة أحياناً وعدوانية كثيراً. ينقل كاتب السيرة عن أحد أصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله: «كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة، ويا ويل من يستلمون قافيته. فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الأفكار وتخليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع. وكان صوته جهورياً، وخارقاً فى سرعة ابتداع الفكرة، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة، بالنكتة تلو النكتة، حتى يسكتهم جميعاً» (ص ٤٠، وانظر أيضاً ص ٣٩). ونرى أن هذا النص أبلغ فى الدلالة على طاقة نجيب محفوظ فى العمل الإبداعى بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالإبداع الفنى على وجه خاص، خاصة وأن قائله لم يكن يقصد إلى الحديث عن عملية الإنتاج الفنى، ولكنه يستخدم تلقائياً اصطلاحات تدخل فى مصطلح الإبداع الفنى، توليد الأفكار، تخليق، سرعة ابتداع الفكرة. من هذه التفاصيل أيضاً، ومن نفس المصدر، ما يشير إلى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز فى شبابه: «كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر.. وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنى لم أر فى حياتى حتى الآن.. لاعباً فى سرعة نجيب محفوظ فى الجرى. كان أشبه بالصاروخ المنطلق» (ص ٥٨، ونفس فى ص ٣٦). ونحن نرى فى هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة، التى توفر الأرضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الأمد، ويحضر إلى ذهن القارئ فى هذا

المقام نجيب محفوظ نفسه فى سياق مختلف: «كتبت الثلاثية وأنا فى عنفوانى، صبور، جلود. عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة» (ص ١٠٣).

رابعاً: ما بعد الانتاج

نتناول تحت هذا العنوان أمرين اثنين: الفنان وموقفه من عمله بعد اكتماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجي.

(أ) الفنان وعمله:

بعد أن ينتهي الفنان من إنتاج عمله وإكماله نهائياً، كيف ينظر إليه؟ وماذا تصبح علاقته به؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمناً، كما سبق وأشرنا، بين نوعين من «إعادة القراءة» بعد اكتمال العمل. النوع الأول هو امتداد الجهد «المراجعة»، ولكنها ليست مراجعة جزئية في أثناء إنتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الإنتاج بعد انقطاع، بل هي قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الإنتاج، مما يجعلنا نسمي هذه القراءة بالقراءة الأولى للعمل مكتملاً، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من

العمل، بل يترك فترة من الزمن تمر. يقول: «إننى أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته، بعد التبييض، أنتظر فترة، ثم أعيد قراءته» (ص ١٠٥). ومن المفهوم أن تعبير «أعيد كتابته» لا يشير إلى الكتابة الإبداعية، بل إلى فعل نقل المخطوط الأصلى إلى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد فى الكتاب الذى بين أيدينا ما يشير إلى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الأولى عنده)، وهو ما يسميه «التبييض» وهو اصطلاح شائع فى مصر، منذ مرحلة التلمذة. أما عن الفترة التى يتركها نجيب محفوظ تمر، فإن الهدف منها، على ما نظن، هو أن يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذى فرغ لتوه من إنهائه ليستطيع أن يعود إليه بنظرة موضوعية، من الخارج، وبأعصاب باردة، بل وبنظر الملاحظ الخارجى أكثر منه بنظر الفنان المنتج. هنا، على ما يبدو، يتحول الفنان إلى أول ناقد للعمل، ونظرته إليه يقرب من نظرة الأم الوالدة، التى تنظر إلى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها، وتأخذ فى ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءاً جزءاً. والدليل على سلامة التفسير الذى نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ فى خلال هذه القراءة الأولى للعمل كاملاً وأنه موقف أقرب إلى موقف الملاحظ الموضوعى بل الناقد المهتم، هو ما يقوله عن نتيجة قراءته هذه الأولى لأحد أعماله: «المرة الوحيدة التى اضطررت فيها إلى إلغاء عمل كتبته حدثت بعد انتهائى من رواية «ما وراء العشق».. بعد انتهائى منها شعرت بعدم رضى نهائى.. واحتجزت «ما وراء العشق إلى السنة القادمة، كى أعيد فيها النظر» (ص ١٠٦).

والحاصل أن الموقف العام لنجيب محفوظ أثناء قراءته الأولى هذه للعمل الفنى بعد اكتماله هو موقف عدم الرضا، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير: «فى جميع الحالات أشعر بالفرق بين التصور المبدئى وبين ما أنتجته فعلاً، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لا يؤدى إلى إلغاء ما كتبته» (ص ١٠٥ ـ ١٠٦) . وهو ليس فى هذا الموقف بدعاً بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون إلى الإجادة بل إلى الكمال، ولكن الإنتاج الفعلى يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذاك.

أما النوع الثانى من «القراءة البعدية» فهو الذى يتم بعد خروج العمل إلى الناس ونشره . وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلاً عن الثلاثية: «كيف أنظر إلى الثلاثية الآن؟ الحقيقة أننى لم أعد النظر فيها، لم أقرأها مرة أخرى» (ص ١٠٦) . وليس هذا خاصاً بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة أخرى» (ص ١٤٠) . هل يعنى هذا أن الفنان لا يعود يهتم بإنتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ إن الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لا يهتم» و«يهجر» مناسباً فى هذا المقام. ذلك أن الأساس عند نجيب محفوظ هو أن العمل الفنى يصبح مستقلاً عن الفنان فور الانتهاء من إنتاجه: «الآن أصبحت أعمالى الأدبية مستقلة عنى.. ما هو إحساسى بالروايات الأولى؟ لا أدرى. الطبعات الجديدة تصحح فى المطبعة ولا أعرف بصدورها إلا آخر العام» (ص ١٤٠) . وقد حاولنا فى أقسام سابقة من هذه الدراسة أن

نداقع عن موقف يرى أن العمل الفنى مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الأولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» فى الثلاثية: «كمال لم يدخل إلى الثلاثية اعتباطاً، وليس لأنه جزء منى، ولكنه ظهر بهذه الصورة لأنه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية» (ص ١٠٦). والعبارة الأخيرة تشير، على ما نفهم، إلى الكيان الموضوعى للعمل الفنى الذى يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، فى المقابل، يعود إلى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض أعماله، فبعد أن يقول إنه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول إن الثلاثية و«أولاد حارتنا» و«الحرافيش» هى أحب أعمالى إلى نفسى» (ص ١٠٦)، وبعد أن يتحدث عن إحساسه المحايد بإزاء «الروايات الأولى» كما رأينا أيضاً، يردف قائلاً: «لكن إذا فكرت فى أعمالى الآن فسيقفز إلى ذهنى، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، أولاد حارتنا» و«حكايات حارتنا» (ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» فى كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت إضافة «حكايات حارتنا» استجابة لإشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق.

ولكن الأساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما فى ص ١١٠) هو استقلال العمل الفنى عن الفنان بعد خروجه من بين

يديه. ويشير نجيب محفوظ إلى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين. الأولى حين يتحدث عن التفسيرات التى يسبغها بعض النقاد على أعماله، بينما لم تمر أشباحها، أى تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على إنتاجه: «كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء أحد النقاد وكتب أن «حميدة» تعنى مصر. كنت فى دهشة. أحياناً النقد يفتح أبعاداً كبيرة» (ص ١٤٠). ومن الواضح أن نجيب محفوظ وإن كان فى موقف تعجب من هذا التفسير، إلا أنه لا يعلن الاستنكار، ويقف وراء هذا أن الرواية أصبحت ملك التاريخ، ولها كيان موضوعى، ولكل أن يرى فيها أشياء ربما لم يفكر فيها خالقها على نحو مباشر، وربما نذكر هنا قول أحد الفنانين فى الحضارة الغربية، هو المصور والفنان التشكيلى بيكاسو الأسبانى، حيث ذهب إلى أن لوحاته يعاد خلقها، على نحو ما، فى كل مرة ينظر إليها ناظر. المرة الثانية، التى تحتوى على إشارة إلى استقلال العمل الفنى، تقوم فى تقرير هام لا يخرج إلا من فنان عظيم تأمل طويلاً، نتيجة لدراسته الفلسفية وغيرها، على طبيعة التجربة الفنية بوجه عام، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص، ويستحق أن نختم به هذا القسم. ذلك هو رده على محرر السيرة حين تساءل: أحياناً أجد تناقضاً بين بعض ما تقوله فى أحاديثك وبين ما أقرأه فى إنتاجك الفنى»، هنا يقول نجيب محفوظ فى حسم: «صدّق إذن العمل الفنى» (ص ٩). إننا هنا لسنا بإزاء استقلال العمل الفنى وحسب، وأنه لديه ما يقوله ويستمر فى قوله ما قرأه قارئ، بل ويعلو مكانة إصداراته على إصدارات الفنان وهو فى غير موقع الإنتاج الفنى.

(ب) الفنان والعالم الخارجي:

التجربة الفنية، سواء على مستوى فعل الإنتاج أو مستوى كينونة العمل الفني القائم أو مستوى فعل الإدراك الفني أو التذوق، عالم قائم بذاته، وحتى إذا كان هذا عالماً تابعاً أو عالماً ثانياً، فإنه يبقى عالماً غير العالم، ويصبح مطلقاً القول بأن وظيفة الفن إقامة عالم من مصنوعات إنسانية يكون بجوهره مغايراً للعالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجماعات. والحق أن علاقة الفنان بالعالم الخارجي بوجه عام علاقة مزدوجة، فهو ينطلق منه ويبعد عنه معاً، ويأخذ منه ويهرب عنه ليعود إليه من بعد ذلك، من باب خلفي.

ونلاحظ في حالة نجيب محفوظ، بوجه عام، أن الكتاب الذي بين أيدينا لا يشير عملياً إلى العالم الطبيعي، أو الطبيعة الخارجية، أية إشارة، فيصبح العالم الخارجي الذي يتعامل معه هو عالم البشر من جهة وما صنعه البشر من تنظيمات ومن مصنوعات، ومنها تنظيم المكان بأشكاله ودرجاته، من جهة أخرى. والحق أن فقر العلاقة مع الطبيعة سمة مميزة، في العادة، للروح المصرية في تاريخها السابق، ولا عجب في هذا، لأن مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعاً من الطبيعة المحيطة غير المرحبة، وأصبح النيل والزرع الأخضر هما العالم عندهم، على التقريب. من جهة أخرى، نلاحظ أن نجيب محفوظ، كما يظهر من ثنايا النص الذي نعالجه، اعتنى بالغ العناية، وبتخطيط، أن يبعد نفسه عن كل ما استطاع تلك أن يبتعد عنه من تنظيمات

اجتماعية، واجتهد فى أن ينضبط وأن يطوع، ما استطاع تلك التنظيمات التى اضطر إلى الارتباط بها، ومن أهمها تنظيم الأسرة وتنظيم الوظيفة. أما شتى التنظيمات الأخرى. فكانت علاقته بها، إن وجدت، عابرة ومن الخارج وحسب (فى حالة السياسة مثلاً، ورغم اهتمامه منذ الطفولة بالسياسة، إلا أنه لا يعلن انضمامه إلى أى تنظيم سياسى، بل إنه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة، حتى أنه لم يعرف أحداً من «الباشوات» إلا بعد أفول عصرهم تماماً، كما لم ير شخصية مثل جمال عبدالناصر إلا ثلاث مرات، وللحظات، وربما لم يتبادل معه أكثر من بضع كلمات) . ومن جهة البشر، فإن القارئ للنص الذى بين أيدينا يدرك أن له بهم علاقة حميمة أحياناً، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة، منذ طفولته، أو بعلاقة الصداقة القوية لبضعة أفراد معدودين، وفى كل الأحوال فإن نجيب محفوظ كان فى علاقته بالبشر يجتهد فى أن ينأى بنفسه عن القيود (مثلاً البعد عن العلاقات الاجتماعية على أساس حساب الوقت والجهد)، وأن يبتعد عن مصادر التشويش. أخيراً فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الأماكن المذكورة، وهى علاقة بالمكان وما يمثله من ذكريات زمنية وبشرية.

بعد هاتين المقدمتين، واحدة نظرية وأخرى عامة، ننظر فى تفاصيل كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي.

لعل من أقوى التعبيرات فى هذا الصدد قول الكتاب، أو قول جمال الغيطانى: «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم، لا يعبأ

بشيء» (ص ٨) . ونرى أن المغزى هنا عام، وبعبارة أخرى، فإن الفنان بالفعل لابد أن يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما إن يبدأ القيام بإحدى العمليات الإبداعية . إن الفنان لا يلغى العالم لأن العالم قائم هناك، باق، وإنما هو «يدير ظهره» له، أى «يتجه» وجهة تخصه هو. يقول: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سرى، نشاط أسلى به نفسى» (ص٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هذا، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما أمكنه ذلك، فلم يبتعد وحسب عن تلك السياسة («كنت عزوفاً عن إقامة علاقة مع المسئولين أو السياسيين، لم أسع لمقابلة أحدهم» (ص ١٢٠) ، والكلام على الأغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢) بل وكذلك عن السلطات الأدبية والفكرية، فلم ير طه حسين إلا مرة ومؤخراً فى الخمسينيات ولم ير عباس العقاد مطلقاً (ص ٧٥) ، ولم يعن بالاتصال بمحررى المجلات التى كانت تنشر له فى عقد الثلاثينيات، وكان يرسل إليها كتاباته بالبريد: «لم تربطنى أى علاقة بأصحاب المجلات التى نشرت لى . كنت أرسل قصصى أو مقالاتى بالبريد . الوحيد الذى استدعانى سلامة موسى» (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه، ص ٨١، ولكننا نرجح أن تكون الصلة هى الأستاذية بالجامعة، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرزاق أهم الأساتذة المصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ فى كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم، فإنه يضمن بذلك أن يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نعم، نحن نحتاج أحياناً إلى الابتعاد

عن الشيء لنقترب منه أكثر، وجوهرياً. وعن كون الفنان أداة استقبال، وإدراك بالتالي، لجوهر العالم، نجد عدداً من الإشارات المهمة في النص موضع القراءة. وهذه الإشارات تؤكد أولاً على توفر «حساسية» فائقة لدى الفنان، هذه الحساسية تجعله قادراً على إدراك الواقع إدراكاً نافذاً يصل إلى جوهره وإلى كليته وفي شموله. وحيث إن العالم الذي وجه إليه نجيب محفوظ اهتمامه، أي أدار نحوه أجهزة إدراكه الدقيق، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة، فإن الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر إدراكه للعالم على نحو ما اهتم به: «تبدو حواري نجيب محفوظ.. شفافة تلخص كل الحياة، وتعكس ملامح الإنسان في أطواره المختلفة. إنها، باختصار، صورة مقطرة لعالمنا ودنيانا، صاغها أديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة، وحب هائل لقلب قاهرتنا القديمة» (ص ٢٢). إلى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصوراً طريفاً عن الفنان كأداة استقبال متميزة، يستقيه من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة: «الفنان الأصيل كالحيوان، كالعصافير والفيلة والنسور، التي عندما تحس بخطر محدق تصدر بالغريزة أصواتاً خاصة معلنة للملأ أن خطراً ما آت. والفنان إذا لم يكن عنده هذا القدر من الإحساس العام الذي يجعله ويجعل أدبه في مستوى النبوءة، متضمناً دعوة إلى هذا الاتجاه أو ذاك، تكون أجهزته كلها معطلة أو مختلة. إن الفنان في الواقع لا يتنبأ، وإنما يحس الرؤيا، رؤيا الواقع» (ص ٨). في هذا النص الجميل الذي يمتلئ بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال («تحس»،

«الإحساس»، «أجهزة»، «الرؤيا»)، نجد نجيب محفوظ يضيف إلى وظيفة الاستقبال وظيفة الإرسال، فالفنان يدرك الواقع في جوهره، ثم يعيد إرسال رسائل من لدنه، تحور من هذا الواقع وتشير إلى مراد الفنان. وبالرغم من أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد، هو الحديث عن فترة الستينيات التى تميزت «بمصادرة الحريات» فى مصر، فأخرج نجيب محفوظ عدداً من الأعمال، مثل «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، «اللص والكلاب»، فيها «حذّر من السلبيات الكامنة فى المجتمع والتى أدت فيما بعد إلى هزيمة يونيو»، على الرغم من كل هذا، إلا أن كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصور الفنان كأداة إنسانية ممتازة للاستقبال والإرسال معاً فى صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع.

وهناك إشارات أخرى إلى الفنان كجهاز إرسال، أو فليقل من يريد: «كصاحب رسالة» فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير: «صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة» (ص ٩)، وهو يرى، فى نفس السياق السياسى عن فترة الستينيات الذى أشرنا إليه فى آخر الفقرة السابقة، أن «الأديب يعرف ويعطى ما لا تستطيع أن تعرفه جميع أجهزة المخابرات» (ص ٩). كذلك فإن نجيب محفوظ الذى عاش فى بيئة القاهرة القديمة فى أعماقها، يعود ليخرج صورة هذه البيئة، ممثلة فى قطاع «الحارة»، «مقطرة»: «هنا تصبح الحارة مزيجاً من الواقع والحلم، واقع مقطر» (ص ٢٢). كذلك السياسة، فهى توجد فى سائر أعماله على ما يقول هو (ص ١١٧)، ونضيف أنك تجد فى خلفية

أعمال المرحلة الواقعية، بل حتى فى «أولاد حارتنا» على ما يقول هو، ما يشير إلى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص ١١٧، وراجع ص ١١٥وأيضاً ص ٨١ حول وظيفة الروايات الأولى التاريخية فى إطار الصراع ضد الإنجليز والأتراك، و«انعكاساً للظروف التى كانت تمر بها مصر وقتئذ») . ولكن «الرسالة» التى يرسلها الفنان حيث الثانية تتميز بالمباشرة وبأسلوب التقرير على ما رأينا من قبل (راجع ص١١٠) . أخيراً فإن نجيب محفوظ على ما يبدو يهدف إلى إرسال «رسالة» رئيسية، هى «الأصالة»: «حنينى إلى الحارة جزء من حنينى إلى الأصالة» (ص ١٠٨)، ورفضه للأشكال الأدبية الغربية الذائعة فى وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: «أليست طرقاً فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى الذى أرتاح إليه؟» (ص ١٠٩) . وحتى حين يظهر أن بعض الأعمال تدور فى تيار «اللامعقول»، فإن «اللامعقول بين أيدى كتابنا أصبح لا معقول مختلفاً [عما عند الغربيين]، لا معقولنا يؤدى إلى المعقول» (ص ١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص ٩٣ ـ ٩٤) .

هذه بعض الرسائل التى أراد نجيب محفوظ، أو قصد إلى إرسالها، أو قل هى جوانب من رسالة كبيرة يريد توجيهها بطريقته إلى قرائه. لا يكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يخيل إلينا أنها تلك التى دفعته إلى دراسة الفلسفة: أن يعرف «سر الوجود ومصير الإنسان» (ص ٦٢)، وقد بقيت معه تلك «الفكرة»، حتى حينما تحول إلى الأدب وكرس له كل وقته، وجعله مهمة حياته. أو ليس صحيحاً أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟

تبقى فى العالم الخارجى شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حساباً أو بعض حساب، ويريد دوماً أن ينتصر عليها، حتى بتجاهلها إن استطاع، ولكنه يحتاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع إليها تنصره وتناصره: تلك هى شخصية الناقد.

يمكن أن نلخص موقف نجيب محفوظ من النقاد، على ما يظهر فى النص الذى بين أيدينا، فى كلمات أربع: ألم فعجب فتعجب ثم لا اهتمام. أما الألم، فسببه هو صمت النقاد عنه طيلة عشرين عاماً، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس إنتاجاً له. يقول: «أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا أول ما يكتب عنى فى عام ١٩٤٨ و١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩»، وعمره إذن سبعة عشر عاماً، حيث ولد عام ١٩١٢م. «كان انفعالى بأول مقالة كتبت عنى كبيراً، جاءت بعد صمت طويل. أذكر أنها كانت لسيد قطب. طبعاً الصمت مؤلم» (ص ١٣٩)، وهذا الصمت إنما هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يؤكد نوع الحاجة التى تساور الفنان بشأن النقاد: إنه يحتاج إلى أن يهتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا ما هو إلا وجه واحد من أوجه العلاقة المعقدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على أوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتماداً على النص الذى نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على إطلاق القول أن النقد أهمل نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية «رادوبيس»، وكلّمه أحمد أمين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك فى وقت قريب من وقت نشرها على ما يبدو؟ (ص ٨١)، ألم يحصل على جائزة من مجمع

اللغة العربية مع آخرين فكونوا جميعاً مجموعة من الأصدقاء عام ١٩٤٢ ؟ (ص ٢٩) . ألم يطلب توفيق الحكيم أن يتعرف عليه بعد صدور «زقاق المدق»، وكان ذلك إما سنة ١٩٤٧م أو ١٩٤٨م (ص ١٣٠) . ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجلات الأدبية والصحف. وإذا كان الصمت مؤلماً، فإن اهتمام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نجيب محفوظ يحمد للناقد الأول، سيد قطب، هذه المبادرة، فيذكره مرتين في النص (ص ١٣٩ ، ٢٨) ، ويسميه «صديقي القديم» (ص ٢٨) ، بل ويزوره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤م، بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد أصبح من زعماء جماعة الإخوان المسلمين، وسيعاد إلى السجن من بعد ذلك، ويحاكم ويعدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لناقده الأول «وصديقه» من بعد، لأن مجرد الاتصال ولو بالتحية في تلك الأوقات العصيبة لواحد من خصوم النظام، بل أعدائه، كان مدعاة لجلب الأخطار، فكيف بزيارته في منزله! إنه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود إلى تعبير «الصمت مؤلم» . نعم عدم الاهتمام مؤلم، ولكن الفنان قادر على تحمله، ليس فقط لأنه قادر على «إدارة ظهره للعالم»، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان معاً، في مواجهة الصمت المؤلم، في هيئة «حب العمل» : «طبعاً الصمت مؤلم، لكن إذا حصرت نفسك في حب العمل، فإن في ذلك عزاء كبيراً» (ص ١٣٩ ـ ١٤٠) .

بعد الألم جاء العجب. فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الإنتاج، وتمثل في تفسيرات

عجيبة: «يمكن القول إن النقد أفادني، لكنه يربك في البداية. على سبيل المثال كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء أحد النقاد وكتب أن «حميدة» تعني مصر. كنت في دهشة. أحياناً يفتح النقد أبعاداً كبيرة» (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض «لهجوم منتظم» في جريدة «الجمهورية» المتحدثة باسم ضباط حركة سنة ١٩٥٢م، هذا الهجوم «الحقيقة لا أدرى سببه»، ثم تنقلب الأوضاع: «بعد ذلك تغيرت الآراء، وأصبحت أديباً اشتراكياً، الأديب البورجوازى أصبح اشتراكياً»، ثم انقلاب آخر» وبعد رواية «الكرنك» أصبح أدبى رجعياً»، أى في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ إلى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلاً بين «اهتمامى» بالنقد في البداية وبين موقفه الجديد المستمر: «كل اهتمامه [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة. في البداية كان النقد ممكناً أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرنى؟» (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لأنها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: «نجيب محفوظ: الرؤية والأداء» (ص١٠٤ ـ ١٠٥).

يستطيع أصحابها التصريح بها مباشرة (جاءت فترة غلبت عليها السياسة، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسي، فالشيء

الذى كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد» . فما رأيه فى النقد؟ «أنا لى رأى فى النقد: كما يكون الأديب حراً، فإن الناقد هو الآخر حر. ألناقد يكتب طبقاً، لوجهة نظره، والكتاب لا تتم دراسته إلا إذا انعكست فيه جميع الآراء. لكن هناك أساساً، هو النقد الفنى. مثلاً: كأن أقول لك هذه الساعة من الذهب، تقول لى: إن لبسها حرام، قد يصح هذا أو [لا]، لكن قبل ذلك: عيارها كم؟.. النقد الفنى صعب، يحتاج إلى دراسة وذوق وجهد» (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة) . ولا نستطيع فى إطار دراستنا هذه، الدخول فى تفاصيل المسائل الهامة التى تثيرها المواقف الطريفة التى يقفها نجيب محفوظ فى هذا النص الجامع الموجز، ولكننا نشير إلى أساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا: «فى رأيى، لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا فى الرأى حول عمل أدبى أو فنى» (ص ١٤٨) .

خلاصة

لن نقوم فى هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التى بين يدى القارئ، وإنما نفضل أن نستخرج أهم ما أبرزته من ملاحظات، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الإنتاج أو حالاته أو خصائص العمل الفنى.

لقد لاحظنا أن المبدع، الذى تتبعنا حديثه عن نفسه، قد ربط نفسه دوماً بجماعته، بل وحاولنا إثبات أن الدافع الوطنى الذى أشرب عليه منذ طفولته بقى معه دائماً كإطار معنوى ومحرك هدفى للإنتاج، وأنه يظهر فى تعلقه بالحى الذى نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩م، وفى مواقفه السياسية من التجمعات والأحزاب والأحداث، وفى اهتمامه بتاريخ مصر، بل لعله يبين من تزامن فترات التوقف عن الإنتاج مع أزمان الأحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢، ١٩٦٧م، ١٩٧٣م). وقد رأينا أن

تعلق الفنان بالمكان المعين (حى الجمالية) الذى اختصه باهتمامه، إنما يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معاً، بل قل إنه تعلق بالذات الجمعية وقتما كانت علاقته معها على أوفق ما تكون. وقد اهتممنا بسمات المبدع الشخصية على ما بدت من خلال النص موضع الدراسة، وإذا أردنا إثبات أهم هذه السمات بحسب تأثيرها الفنى من حيث الاهتمام بفعل الإبداع، لقلنا إنها أولاً توق الفنان إلى الإجادة إلى أعلى درجة، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمنى، ولكنه واضح الحضور، يرى فى الفن «صنعة» ولا يدرى كاتب هذه السطور لماذا ألحت عليه وهو بسبيل كتابتها على الفور، صور صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين.. المشهد آلاف المرات فى طفولته (وإن لم يأت على ذكر شيء حوله فى النص موضع الدراسة).

وهناك ثانياً، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد فى أثناء فعل الإنتاج، وبدفع كل مصادر التشويش الممكنة أو المعوقات بعامة، ويساير هذه السمة سمة ثالثة هى إلزام الذات ببذل كل الجهد، وقد أشرنا إلى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التى تميز بها نجيب محفوظ، واجتهد فى صيانتها وفى توجيهها أفضل توجيه فنى وفى استغلالها فى جهد مرتفع الدرجة مثمر على نحو منتظم، وهو ما يظهر فى تصريحاته المتكررة: «نعم، أنا منظم». سمة رابعة بارزة تقوم فى كلمتين: التحصيل المستمر» فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف فى مجالات متعددة ومختلفة، ولنا أن نتصور أن خط التحصيل يوازى على الدوام خط الإنتاج عند الفنان موضع الدراسة. أخيراً، فقد بدا لنا نجيب محفوظ فى حالة من اليقظة المستمرة والتنبه الدائم، حتى وإن

بدا صامتاً أو غائم النظرة، وكأنه فى انتظار متحفز «للشرارة» (راجع خاصة ما أشار إليه حول ميلاد روايتى» اللص والكلاب» و«الكرنك») .

أما من حيث السمات المتصلة بالطبع الشخصى، أو قل «الخُلُق» الفنى بضم الخاء واللام، فلعل أولها سمةٌ لم يتحدث عنها الفنان مطلقاً ولكنها تدرك لكل ذى عينين: وهى احترام عظيم واثق للذات، ولكنها تتعين أحياناً فى إشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان فى موقع المبادرة المطلقة فى ميدان الإنتاج الروائى فى مصر وفى عالم أدب اللغة العربية الحديثة. ويتوازى تماماً مع هذا الاحترام للذات، والاعتزاز بها من ثم، تواضع كبير لا يقدر عليه إلا صاحب القدرة العظيمة الواثقة، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع. سمة شخصية ثالثة هى اهتمام الفنان بالحفاظ على استقاله المعنوى، فهو يبين لنا صانعاً لنفسه بنفسه، لم يدفعه أحد، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أى نحو، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه. وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الأدبى، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون إنتاجه الفنى وسيلة إلى شهرة سريعة، فضلاً عن أن يكون أداة للرزق، بل العكس هو الصحيح: الفنان يضحى من أجل عمله الفنى بالنجاح الخارجى، وقد أشرنا إلى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان أفضل مناخ للإنتاج الفنى المركز المستقل الناضج على شروطه، أى على شروط العمل الفنى ذاته. وربما كانت خلاصة الخلاصة أن نجيب محفوظ فى سماته سائرها إنما هو تجسيد رفيع لسمات المصرى فى أحسن عصوره: محبة للعمل وحباً للبناء وتوقاً إلى الإتقان والإجادة.

وفيما يخص أساليب الإنتاج، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكلٍ من النظرية التعبيرية، القائلة بأن الإنتاج الفنى تعبير عن ذات الفنان ومرتبط بشخصه، وهى نظرية تخص هدفيه الإبداع ومغزاه، ولنظرية الإلهام والإشراق، القائلة بأن الفنان لا ينتج ما ينتج إلا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهى نظرية تخص تفسير فعل الإبداع الفنى ذاته وظروفه. وهو يعارض الأولى بالميل إلى اعتبار الإنتاج الفنى، عملية تركيب موضوعى ابتداء من عناصر شتى وربما اتجه نظره إلى أن العمل الفنى. وهو بسبيل التكون، يكون حاصلاً على بنية ذاتية تفرض على الفنان اتجاهاً دون آخر واختياراً دون اختيار، ويكون مسيراً بمنطق العمل الفنى ذاته، كما يعارض النظرية الثانية بالقول بأن فعل الإنتاج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والإعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للإشعاع والتوجيه، «شيء ما يشع ويلهم». ومن نافلة القول أن كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» لا يتعرض مباشرة لهذه المواقف بين رفض وميل، وإنما هى استنتاجات الباحث معتمداً على تفسير النصوص. من ناحية أخرى، فإن تطور إنتاج نجيب محفوظ يشهد أيضاً بمرونته فى متابعة التحولات الاجتماعية للجماعة التى ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حاد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيرى، بمغزى التحولات الجذرية التى شهدها المجتمع المصرى، ومجتمع المدينة على التحديد، منذ سنة ١٩١٩م إلى وقت تحرير النص.

ويشير النص موضع الدراسة إلى عدد من الظواهر الهامة التى تصاحب نشاط الفنان إذا نظرنا إليه من منظور زمنى عريض، والتى يمكن أن نسميها بظواهر «حالات الإنتاج» منها حب الفنان لعمله إلى حد اعتباره أهم ما فى حياته، بل اعتباره مهمة حياته كلها إن لم تكن هى هو أو هو هى، ومنها ظاهرة التنظيم الدقيق للنشاط زمناً وظروفاً. ونشير فى هذا الإطار إلى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركز والتخطيط ووقت الإنتاج الفنى الفعلى ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد فى الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المشوشات والمعوقات إلى حد إقامة ما يشبه السياج غير المرئى حول الذات الفنية (إن أمكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هو رجل يمشى فى الأسواق)، وهو ما يشير إلى ممارسة إرادة قوية بالغة الحسم، كما بدا لنا أن نجيب محفوظ انتبه إلى استغلال انطلاقة الإبداع إلى نهايتها وعدم «كسر موجتها» (إن أمكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بإزاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص، بينما لم يصل هذا المنتج بعد إلى غاية اكتماله، حيث لاحظنا أنه لم يكن يقرأ ما يكتب إلا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة («إننى أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته، بعد التبييض، أنتظر فترة، ثم أعيد قراءته»، ص ١٠٥). ولكن ربما كانت أطراف ظواهر حالات الإنتاج هذه فترات التوقف عن الإنتاج لمدة طويلة نسبياً، حيث تكررت عنده ثلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص)، وقد حاولنا الإحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ إلى هذه الظاهرة إلى حد القلق الشديد أحياناً.

أما عن خصائص العمل الفنى (بمعنى الفعل حيناً وبمعنى ناتج الفعل حيناً آخر)، فإن قارئ النص يخرج بمحصلة مفادها أن نجيب محفوظ يعى أن العمل الفنى لا يظهر فجأة، وأنه ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل فنى ماضٍ من نوع ما، وأن له بالضرورة جذوراً قد لا تكون مرئية كلها، ومن هنا فإن الذكريات، أى ما يبقى فى الذهن من بقايا الخبرات بأنواعها، إنما هى فى نفس الوقت حصيلة معرفية وإدراكية ومعمل اختبار ومخزون إستراتيجى (إن أمكن استخدام هذا التعبير فى هذا المقام)، وهى تشكل فى النهاية الجذور الحية للأعمال الفنية الممكنة، ولكن الإنتاج الفنى ليس اجترار الصور موجودة، إنما هو خلق وتركيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفنى، وكذلك منطق العمل الفنى ذاته. وقد أشرنا إلى ندرة إشارات نجيب محفوظ إلى مفهوم «الخيال» (قارن: «الحرافيش.. فكرت فيها حوالى سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لا يحتاج إلى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية»، ص ١٠٥)، ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بإزاء العمل الفنى، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعياً، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفنى عن كاتبه إلى حد اعتباره أهم فى دلالته، أو أنه على الأقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادى: «أسأل نجيب محفوظ: «أحياناً أجد تناقضاً بين بعض ما تقوله فى أحاديثك وبين ما أقرأه فى إنتاجك الفنى. أجابنى باختصار: صدق إذن العمل الفنى» (ص ٩).

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤١٠٢ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9503 - 0

الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحياة فى أعلى صورها، وهو بالتالى متعدد الجوانب والمداخل، تعدد أشكال الحياة فى مرايا الفكر والوجود. وإذا كان الإبداع الفنى، بل وكل إبداع كان، لابد أن يكون معاً مقدرة وإدراكاً وصياغة موضوعية وحلاً لإشكال من نوع ما، فإننا لا ننظر إليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات، تؤثر عليها عوامل منوعة، منها ما هو ذاتى (يتصل بشخص المبدع)، وما هو منهجى (يتصل بطريقته فى العمل)، وما هو موضوعى (الظروف العامة القائمة خارجه زماناً ومكاناً وأشياء وبشراً).

تصميم الغلاف أ.د/ صبرى عبد الواحد. كمبيوتر جرافيك إسلام حنفى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣٥٠ قرشاً